EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

CELACC/ECA/USP
v. 14 n. 2. (2021)
e-ISSN: 2236-3467

Gestão cultural para a próxima década

[EQUIPE EDITORIAL]

Diretor
Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Editor Responsável
Prof. Dr. Silas Nogueira

Editor Científico
Profª. Drª. Karina Poli

Editores Executivos
Luís Antonio da Silva Matos Filho
Profª. Drª. Karina Poli

Capa e Projeto Gráfico
Jaqueline Restrepo Díez

Diagramação
Caroline Duarte - Tikinet
Lucas Fonseca - Tikinet
Lucas Lima - Tikinet
Ronaldo Chagas - Tikinet

Revisão de Textos
Victória Gerace – Tikinet

Conselho Deliberativo
Prof. Dr. Luiz Cláudio Bittencourt (UNESP)
Prof. Dr. José Luiz Proença (USP)
Profª Drª Kátia Maria Kodama (UNESP)
Prof. Dr. Luciano Victor Barros Maluly (USP)
Profª Drª Luiza Cristina Lusvarghi (UNINOVE)
Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira (USP)

Conselho Científico
Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (USP)
Prof. Dr. Alfonso Gumucio Dagron (UNESCO) Bolívia
Profª Drª Andreia Terzariol Couto (UNIP)
Prof. Dr. Celso Luiz Prudente (UFMT)
Profª Drª Maria Ângela Pavan (UFRN)
Profª Drª Tatiana Gutiérrez Alarcón (UNIMINUTO), Bogotá, Colômbia.
Prof. Dr. Angel Mestres Vila (Universitat de Barcelona) Espanha
Prof. Dr. Enio Moraes Jr (ESPM)
Profª Drª Fabiana Lopes Cunha (UNESP)
Prof. Dr. Jordi Tresserras (Universitat de Barcelona) Espanha
Prof. Dr. Luis Pablo Martínez (Universitat de València) Espanha
Profª Drª Maria Thereza Oliveira Azevedo (UFMT)
Profª Drª Marta Regina Maia (UFOP)
Prof. Dr. Paul Heritage (University of London) Reino Unido
Prof. Dr. Valdemar Filho Siqueira (UFERSA)
Prof. Dr. Wilton Garcia (FATEC/UNISO)

CELACC
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc)

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Prédio 09, Sala 08 - Cidade Universitária
Butantã – São Paulo – SP
CEP. 05508-010
Tel/Fax: (11) 3091-4327
E-mail: celacc@usp.br

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Ano XIV – n. 2 (jan. – jun. 2021)

CC BY NC ND

Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina / Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – v. 14, n. 2. (jan./jun. 2021) - São Paulo: CELACC-ECA-USP, 2021.

Gestão cultural para a próxima década.
ISSN 1519-6895
e-ISSN 2236-3467

1. Comunicação – América Latina 2. Cultura – América Latina I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação.

CDD 22.ed. – 302.2098
Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado
CRB-8/6194

AGUIA
AGÊNCIA USP DE GESTÃO DA INFORMAÇÃO ACADÊMICA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

6
Apresentação: Gestão cultural para a próxima década
Karina Poli

Gestão cultural, políticas públicas e regulamentação dos setores culturais e criativos

9
Gestão cultural nos próximos dez anos
Antonio Albino Canelas Rubim, Luana Vilutis e Gleise Cristiane Ferreira de Oliveira

27
Plano Nacional de Cultura e Desenvolvimento: recuperando o planejamento das políticas culturais
Amanda Salgado e Carvalho e Danilo Júnior de Oliveira

44
Verba, evento e voto: a emenda parlamentar na gestão cultural, na produção de eventos e no cenário político do Brasil
Bárbara Machado Mazzetti e Rodrigo de Almeida Gama

61
Capacidades de coordinación interjurisdiccional de políticas culturales: aportes desde un estudio de caso al análisis de políticas públicas destinadas a la cultura en la Argentina contemporánea
Franco Morán

Os setores culturais e criativos e a organização do trabalho

81
O campo de produção cultural e criativo: uma leitura através da teoria dos campos de Bourdieu
Karina Poli

104
Possibilidades com o processo criativo nas escolas de dança
Cristiano Max Pereira Pinheiro, Ilaine Maria Henz e Lenice Eli Lunkes Scarpato

122
O papel da Ancine nas políticas públicas para o audiovisual brasileiro
Marcelo Gil Ikeda

143
Plano de metas e diretrizes para o audiovisual: uma análise dos resultados das políticas públicas para o audiovisual no Brasil (2001-2015)
Sandro Luiz Cardoso Santana

Educação e formação profissional dos agentes culturais e criativos

159
Estudos em políticas culturais: passado, presente e futuro?
Leonardo Costa e Renata Rocha

180
Gestão e formação cultural no ensino superior: a criação da galeria virtual no contexto da pandemia covid-19
Angelina Accetta Rojas, Marcelo Siqueira Maia Vinagre Mocarzel e André Cesari Batista de Lima

197
Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento
Gisele Marchiori Nussbaumer e Giuliana Kauark

Território, identidades culturais e desenvolvimento urbano

211
Cultura e território – aproximando saberes
Luiz Augusto Rodrigues

228
A cultura como valor na imagem de lugares: a influência cultural do Brasil
Ernani Coelho Neto, Fernando Antônio de Melo Ferreira Lhamas e Fábio Almeida Ferreira

Cidadania, diversidade e direito cultural

247
Políticas de fomento à cultura como instrumento de promoção da cidadania e dos direitos culturais
Giuliana Kauark e Juliana Silva Almeida

264
Formação de gestores de equipamentos culturais: desafios e perspectivas
José Márcio Barros e Plínio César dos Santos Rattes

281
Artivismo de gênero e mediação sociocultural no *manifesto transpofágico* de Renata Carvalho
Emerson Silva Meneses

299
A urgência de políticas públicas para artistas LGBTQ+ latino-americanos
Luiz Roberto de Almeida e Lucilene Cury

317
Responsáveis por projeto financiado pelo Fundo Internacional para a Diversidade Cultural contam suas impressões sobre a 13ª Sessão do Comitê Intergovernamental da Convenção da Diversidade Cultural
Giselle Dupin

Setor cultural e criativo no contexto da pandemia da covid 19

327
Being together, doing together and going forward together – echoes from France's cultural third places in times of COVID-19
Matina Magkou e Maud Pélissier

344
Os desafios dos setores criativo e cultural brasileiros durante e depois da pandemia da covid-19
João Roque da Silva Júnior

364
Produção e consumo cultural na pandemia da covid-19: novas perspectivas para um festival de teatro em Passos
Guilherme Vilela Viana e Rosangela Ferreira de Carvalho Borges

Mídias e novas formas de comunicação, produção e consumo cultural

378
Capitalismo e a mídia: economia, moral, bem-estar e capacidades
David Hesmondhalgh

402
Perspectivas francófonas sobre as indústrias criativas e a economia criativa
Philippe Bouquillion

Artigos gerais

421
O jornalismo diante da aceleração social do tempo
Caio Teruel e Helder Prior

438
Etnomídia indígena como narrativa das resistências
Vinicius Guedes Pereira de Souza e Raylson Chaves Costa

452
"Sujismundo": ditadura militar, propaganda e o ideal de "povo limpo"
Jean Carllo de Souza Silva

471
Notas sobre o pensamento decolonial e os estudos da comunicação
Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Apresentação

Gestão cultural para a próxima década

Esse dossiê foi pensado durante o início da pandemia da covid-19, quando estávamos ainda muito confusos com os acontecimentos e aguardávamos explicações para compreender o que ocorria com o mundo. Assistíamos a um momento tenso, cercado por incertezas e medos, vendo muitas pessoas perderem a vida e um conjunto de medidas restritivas sendo impostas na tentativa de conter esse novo vírus. Observávamos fronteiras sendo fechadas, eventos e atividades sendo remarcadas e uma transformação no cotidiano das pessoas que trouxe um novo normal, mediado pela tecnologia da comunicação e da informação e restrito de interações sociais. Em pouco tempo percebemos que esse novo normal duraria mais do que previsto, o que agravaria as crises econômicas, políticas e sociais que o país já vivenciava. Entendemos que a área da cultura, bem como outros setores, a exemplo do turismo, eventos, entre outros, que dependem da interação social, sofreriam grandes perdas e se transformariam drasticamente durante e após esse período. E, diante desse contexto, passamos a nos perguntar: Como deveremos pensar a gestão cultural para a próxima década? Quais aspectos deveremos levar em conta para compreender sua complexidade e seus processos de transformação e adaptação?

Desta forma, no primeiro semestre de 2021 lançamos a chamada pública para receber trabalhos para compor o dossiê Gestão cultural para a próxima década com o intuito de publicar uma edição que pudesse nos ajudar a compreender o que estava ocorrendo e nos orientar sobre as questões da gestão cultural no período pós-pandemia. Assim, este dossiê está dividido em temas variados que abordam a complexidade da gestão cultural e apresentam importantes discussões sobre seu futuro. A edição começa com um debate sobre o futuro da gestão cultural, das políticas culturais e da regulamentação dos setores culturais, apresentado por meio de quatro textos: "Gestão cultural nos próximos dez anos", no qual os autores trazem discussões sobre as exigências atuais da transversalidade da cultura e a ideia de uma sustentabilidade da cultura não reduzida à dimensão econômica; "Plano nacional de cultura e desenvolvimento: recuperando o planejamento das políticas culturais" e "Verba, evento e voto: a emenda parlamentar na gestão cultural, na produção de eventos e no cenário político do Brasil", que discutem o Plano Nacional de Cultura e o planejamento das políticas culturais atuais, bem como a questão do financiamento à cultura por meio das emendas parlamentares; e "Capacidades de coordinación interjurisdiccional de políticas culturales: aportes desde un estudio de caso al análisis de políticas públicas destinadas a la cultura en la Argentina contemporánea", que encerra a seção trazendo questões sobre as políticas culturais contemporâneas na Argentina.

Em seguida o dossiê continua com a seção "Setores culturais e criativos e a organização do trabalho", que apresenta, inicialmente, uma discussão sobre o campo de produção cultural e criativo na contemporaneidade, tendo como base conceitual as ideias de campo, habitus e capitais desenvolvidas

por Pierre Bourdieu. Em seguida, os textos "Possibilidades com o processo criativo nas escolas de dança", "O papel da Ancine nas políticas públicas para o audiovisual brasileiro" e "Plano de Metas e Diretrizes para o Audiovisual: uma análise dos resultados das políticas públicas para o audiovisual no Brasil (2001-2015)" apresentam aspectos relativos a setores culturais específicos.

A seção seguinte, "Educação e formação profissional dos agentes culturais e criativos", reúne os textos: "Estudos em políticas culturais: passado, presente e futuro?", uma reflexão sobre o estado da arte das pesquisas acadêmicas na área; "*Gestão e formação cultural no ensino superior: a criação da galeria virtual no contexto da pandemia da covid-19",* que debate a formação superior em gestão cultural e as transformações ocasionadas pela pandemia; e "Formação e prática em gestão cultual: entre o tecnicismo e o engajamento", que aborda a relação entre a formação teórica e acadêmica e a formação prática e engajada dos agentes culturais. A quarta seção, "Territórios, identidades culturais e o desenvolvimento urbano" conta com os textos "Cultura e território – aproximando saberes", que discute a relação entre cultura e território e aponta algumas articulações entre as políticas culturais e as práticas de produção do espaço urbano; "A cultura como valor na imagem de lugares: a influência cultural do Brasil", que analisa o posicionamento da imagem do Brasil em rankings internacionais e sua influência cultural no contexto sul-americano.

A quinta seção é destinada aos temas cultura, diversidade e direito cultural. O texto "Política de fomento à cultura e promoção da cidadania e direitos culturais" apresenta a articulação entre as noções de direitos culturais, em especial o direito de participação na vida cultural e sua relação com o conceito de cidadania para observar as políticas de fomento à cultura no Brasil. Em "Equipamentos culturais e diversidade cultural: perspectivas e desafios", os autores procuram discutir as perspectivas e desafios da gestão de equipamentos culturais e as diferentes narrativas usadas na promoção da diversidade cultural. Os textos "Artivismo de gênero e mediação sociocultural no *Manifesto transpofágico* de Renata Carvalho" e "A urgência de políticas públicas para artistas LGBTQ+ latino-americanos" discutem questões sobre a diversidade de gênero e os seus ativismos políticos na construção de políticas públicas de combate à violência contra a população LGBTQ+. A seção se encerra com o texto "Responsáveis por projeto financiado pelo Fundo Internacional da Diversidade Cultural contam suas impressões sobre a 13ª Sessão do Comitê Intergovernamental da Convenção Diversidade Cultural", que apresenta uma entrevista sobre o projeto Fortalecendo Redes Culturais.

A última seção é dedicada às questões sobre os impactos da pandemia no setor cultural. O texto "Being together, doing together and going forward together – echoes from France's cultural third places in times of COVID-19" discute práticas de gestão cultural em espaços experimentais localizados no sul da França. Nele, as autoras apresentam os resultados de um estudo exploratório que identificou transformações nas dinâmicas de trabalho e gestão de espaços culturais durante a pandemia. "Os desafios dos setores criativo e cultural brasileiros durante e depois da pandemia da covid-19" propõe uma discussão sobre o enfrentamento das crises agravadas pela

pandemia. Para isso, o texto apresenta os principais dados disponíveis que indicam a situação do setor cultural brasileiro no primeiro e segundo semestres de 2020 e discute a implementação da Lei Aldir Blanc como medida de emergencial para controlar a crise econômica do setor.

Para finalizar a seção, o texto "Produção e consumo cultural na pandemia da covid-19: novas perspectivas para um festival de teatro em Passos" reflete sobre a promoção e consumo durante a pandemia, dando destaque ao Festival Nacional de Teatro de Passo, que ocorreu em 2020.

Para fechar o dossiê, traduzimos trabalhos já publicados por dois pesquisadores que são referências nas áreas de cultura, mídia e comunicação, com o objetivo de torná-los acessíveis em língua portuguesa. "Capitalismo e a mídia: economia moral, bem-estar e capacidades", de David Hesmondhalgh, debate a relação entre mídia, cultura e capitalismo através de uma leitura crítica sobre o valor potencial da mídia na cultura. Já o texto "Perspectivas francófonas sobre indústrias criativas e economia criativa", de Philippe Bouquillion, apresenta algumas perspectivas francófonas sobre as indústrias criativas, destacando abordagens críticas e não críticas que contribuem para a compreensão da dinâmica da economia de bens simbólicos culturais. Assim, este dossiê reúne trabalhos nacionais e internacionais de pesquisadores e estudiosos da área, desenvolvidos durante o período de pandemia. O objetivo desta edição especial é trazer para o debate diferentes abordagens, temáticas e pontos de vista que nos orientem sobre a gestão cultural para a próxima década.

Boa leitura!

Profa. Dra. Karina Poli
Outubro de 2021

Docente do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC)

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

GESTÃO CULTURAL NOS PRÓXIMOS DEZ ANOS

[ARTIGO]

Antonio Albino Canelas Rubim
Universidade Federal da Bahia
Luana Vilutis
Universidade Federal da Bahia
Gleise Cristiane Ferreira de Oliveira
Universidade Federal da Bahia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Após o reconhecimento da complexidade e das dificuldades de imaginar um futuro na atualidade brasileira, devido a um conjunto de fatores associados à pandemia e ao pandemônio vividos no país, este texto busca traçar algumas inferências acerca do futuro da cultura e sua gestão no Brasil. Nesse sentido, são analisados quatro horizontes, considerados relevantes e conectados aos processos em curso na sociedade brasileira: a instalação da sociabilidade contemporânea; a possível emergência do federalismo cultural; as exigências atuais da transversalidade da cultura, provenientes do acionamento do conceito ampliado de cultura; e o entendimento de uma ideia de sustentabilidade da cultura não reduzida à dimensão meramente econômica. O exercício de imaginação desenvolvido dialoga com dilemas presentes na conjuntura brasileira e, em especial, com seus desdobramentos nos próximos anos, a fim de não ficar prisioneiro dos tempos sombrios atuais.

Palavras-chave: Gestão cultural. Políticas culturais. Pós-pandemia. Atualidade brasileira. covid-19.

After recognizing the complexity and difficulties of imagining a future in Brazil's current reality, due to a set of factors associated with the pandemic and the pandemonium the country is experiencing, this text seeks to draw some inferences about the future of culture and its management in Brazil. Thus, four perspectives, considered relevant and related to ongoing processes in Brazilian society are analyzed: the establishment of contemporary sociability, the possible emergence of cultural federalism, the current demand for an intersectional approach towards culture, which arises from the broadening of the concept of culture, and the understanding of culture sustainability beyond its economic dimension. This exercise in imagination embraces dilemmas of the current Brazilian reality and, in particular, future developments for the years to come, aiming to overcome the current dark times.

Keywords: Cultural management. Cultural policies. Post-pandemic. Brazilian news. COVID-19.

Después de reconocer la complejidad y las dificultades de imaginar el futuro hoy en día en Brasil debido a un conjunto de factores asociados a la pandemia y al pandemonio vividos en el país, este texto pretende lanzar algunas inferencias sobre el futuro de la cultura y la gestión en Brasil. En este sentido, son analizados cuatro horizontes, considerados relevantes y conectados a los procesos en curso en la sociedad brasileña: la instalación de la sociabilidad contemporánea, la posible emergencia del federalismo

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185326

cultural, las exigencias actuales de transversalidad de la cultura provenientes de la activación del concepto ampliado de cultura, y la comprensión de una idea de sostenibilidad de la cultura no reducida a su dimensión meramente económica. El ejercicio de imaginación aquí desarrollado dialoga con dilemas presentes en la coyuntura brasileña y, en particular, con su extensión en los próximos años para no ser prisionero de los tiempos sombríos actuales.

Palabras clave: Gestión cultural. Políticas culturales. Pos-pandemia. Actualidade brasileña. covid-19.

O velho mundo agoniza, um novo mundo tarda a nascer, e, nesse claro-escuro, irrompem os monstros. (Antonio Gramsci, Cadernos do cárcere)

Introdução

O desafio proposto pela convocatória do periódico solicita que se pense a gestão cultural para os próximos dez anos. O tempo presente, no mundo e, em especial, no Brasil, parece impossibilitar a imaginação de futuros. A interdição, em uma visão mais imediata e aparente, deriva da pandemia, que, por sua disseminação universal, criou um profundo mundo de incertezas, apresentando-nos situações antes inimagináveis, como a paralisia da vida e a brutal profusão das mortes. A pandemia desordenou o presente e parece impossibilitar futuros. Ela colocou em cena o inesperado e o imprevisto, revelou o imponderável e nos colocou diante do indeterminado, anunciando a impermanência da vida. Como, então, desenhar futuros em tais circunstâncias dramáticas?

A ideologia, conforme a teoria crítica da sociedade, navega na superfície do oceano. Ela expressa a aparência do mundo (COHN, 1986). Para além da superfície, sem nenhum menosprezo, cabe um mergulho na atualidade brasileira para compreender com mais rigor a radicalidade deste tempo de incertezas que fere o Brasil. Em uma situação singularíssima, a conjuntura nacional traduz a confluência perversa, para recordar a interessante expressão de Evelina Dagnino (2005), entre pandemia e pandemônio.

Instalado no país desde 2016, com o golpe midiático-jurídico-parlamentar, aprofundado com as eleições antidemocráticas de 2018 e consolidado na gestão de Messias Bolsonaro, a partir de 2019, o pandemônio, tal qual a pandemia, se alastrou pelo país. Ele não apenas contaminou a gestão da pandemia, mas viralizou para além desta, inoculando diferentes esferas da sociedade brasileira. O pandemônio invadiu a sociedade e produziu múltiplas crises entrelaçadas: econômica, social, ambiental, política, educacional, universitária, científica, cultural, civilizatória etc. (RUBIM, 2020b).

O pandemônio induz uma sensação de intenso caos e desordem, tal como aparenta a realidade brasileira desde janeiro de 2019. A gestão da pandemia no país emerge como um caso exemplar. Para superar essa aparência, plena de ideologia, torna-se necessário mergulhar para além da superfície e entender que o caos tem sido acionado em diversos lugares do mundo como estratégia política (EMPOLI, 2020). Ou seja, o pandemônio no Brasil funciona como estratégia política do governo de extrema-direita de Messias Bolsonaro.

O pandemônio desenvolvido no campo político causou profunda ruptura democrática, fragilizando a institucionalidade – entendida para além da existência meramente formal das instituições, leis, regras e rotinas pactuadas socialmente – que colocava balizas para a atuação democrática e republicana dos cidadãos e dos agentes políticos – coletivos e individuais – no país. Na sociedade e no âmbito político, passou a prevalecer a "lei" do mais forte e do salve-se quem puder. Sem instituições, leis, regras, condutas e balizamentos acordados, fica impossível alguma previsibilidade

consistente, mesmo de curto prazo. Dessa forma, o país se torna vítima de ações aleatórias e de "surpresas", sem presente ou futuro possíveis. Como imaginar, neste contexto, dez anos para adiante? O país parece interditado de imaginar futuros.

Nesse contexto internacional e, em especial, nacional, este texto obrigatoriamente deve expressar, de imediato, as dificuldades de uma previsão mais rigorosa e precisa. Em lugar de esconder tais impasses, melhor expor seus dilemas e fragilidades. É a partir de um olhar crítico da contemporaneidade que podemos projetar possibilidades futuras, e é isso que propomos neste texto: ressaltar aspectos da atualidade que, acreditamos, ganharão ressonância nos próximos anos e serão chaves importantes para superarmos alguns dos impasses que vivemos. Cabe delimitar as fronteiras possíveis para cumprir tal objetivo e focar, de maneira mais modesta, em algumas precárias previsões voltadas a determinados aspectos da vida prejudicada, para lembrar a bela formulação de Theodor Adorno (1987). Nessa perspectiva, buscamos traçar um exercício de pensar os impactos da pandemia e do pandemônio sobre a cultura e a gestão cultural no Brasil.

A pandemia, a sociabilidade contemporânea e a cultura

Os atuais tempos sombrios ameaçam o planeta. A perversa combinação entre a crescente desigualdade produzida pelo neoliberalismo e a ascensão de movimentos e governos autoritários de extrema-direita fabricou monstros no cenário internacional. Em 2020 e 2021, a pandemia do novo coronavírus sobredeterminou o cenário atual dos tempos sombrios. A conjunção de neoliberalismo, neofascismos e pandemia repercute graves efeitos sobre a vida e a civilidade humanas.

A pandemia ocasiona alterações radicais na vida cotidiana: distanciamentos sociais, uso de máscaras, paralisações de atividades, lockdown, sobrecarga dos serviços de saúde e muitas mortes. Seu impacto no campo cultural é enorme e paradoxal. A cultura presencial ao vivo foi uma das primeiras áreas a ter as atividades suspensas e será uma das últimas a retornar à vida, sofrendo profundamente com a pandemia, pois tem como seiva vital a convivência. Já a cultura virtual, mediada por aparatos sociotecnológicos, demonstrou-se companheira inseparável das multidões solitárias aprisionadas em quarentena, quando as condições sociais e econômicas permitiam. A cultura midiatizada se tornou imprescindível à saúde emocional e mental das pessoas submetidas a situações limite de intensa solidão, dado o rompimento das suas relações sociais e afetivas. Com a longa duração da pandemia, a cultura midiatizada também afetou e deprimiu a cultura mediada, pois seus estoques precisam ser renovados por novas obras, que requerem fabricação convivencial ao vivo.

A expansão virótica das atividades on-line deve ser assinalada como um registro especial, visto que são mediadas pelas redes de computadores. Ainda que elas preexistam à pandemia, sua atual disseminação universal produziu um aumento vertiginoso de trabalhos remotos, ensino à distância, reuniões on-line, lives etc.

Ou seja, a vida/realidade distante é, hoje, cada vez mais instantes de vida/realidade compartilhada. E, quando a produção cultural on-line ganha maior espaço do que a obra ao vivo, a cultura também perde em espontaneidade, interação e fluidez. A sociabilidade contemporânea, conjugando convivência e televivência – vivência à distância – se impôs com a pandemia. Pode-se afirmar sem medo de errar: com a pandemia nos tornamos efetivamente contemporâneos (RUBIM, 2020a). Difícil imaginar que esse efeito colateral da pandemia desapareça quando ela for superada.

A confluência perversa de pandemia e pandemônio cria um mundo de incertezas, como já dito. Poucas certezas podem ser garimpadas sobre o depois, mas uma delas parece se impor, sem mais: seremos contemporâneos ao "novo normal", infeliz expressão cunhada para designar algo que desconhecemos, algo que não se pode hoje imaginar. Mesmo não sendo possível delinear precisamente seus contornos, sabemos que a expressão deveria revelar mudanças profundas em diversos níveis e dimensões da vida em sociedade e da fruição da cultura.

A pandemia atinge a sociabilidade moderna. Ela impõe aos governos responsáveis e aos não genocidas o distanciamento social e a quarentena. Logo, a modernidade, em peculiar modalidade de viver a sociedade, encontra-se em xeque-mate ante a disseminação pandêmica do coronavírus. Com espaços e tempos presenciais de convivência pública interditados ou fragilizados, a sociabilidade moderna sofre intenso abalo. Em momentos normais, ela se alimenta desses convívios nas ruas, praças, jardins, parlamentos, estádios, teatros, cinemas, galerias, museus, bares, restaurantes e outros ambientes públicos de compartilhamento social. Sem eles, a modernidade e sua sociabilidade parecem se esvair.

O encolhimento da vida pública e a expansão do espaço privado não expressam as inusitadas mudanças das modalidades de vida na atualidade pandêmica. Outra dimensão, nascida na modernidade, mas expandida em progressão geométrica e consolidada na contemporaneidade, se alastra como o vírus por todos os ambientes. Trata-se dos aparatos sociotecnológicos de produção e distribuição de bens e serviços culturais. Tais aparatos nos inserem em novas modalidades de vida, pois criam e propiciam uma vivência à distância em tempo real e espaço planetário. Não cabe identificar, de modo equivocado, a internacionalização e a globalização, mas sim de conceber que vivemos agora o mundo de modo instantâneo-planetário, isto é, um mundo global não destituído de amores e dores locais (RUBIM, 2001). Cabe reforçar que as formas contemporâneas de estar conectado global ou planetariamente são por demais desiguais. A pandemia, conjugada ao pandemônio, deixou exposta a desigualdade das necessidades culturais e as assimetrias no acesso à cultura e aos direitos culturais. A cultura, em seu sentido alargado, considera formas de alimentar, por exemplo, que foram radicalmente comprometidas pela decisão desastrosa de não lidar efetivamente com as necessidades emergenciais.

O acesso às ferramentas digitais, aos aparatos sociotecnológicos e aos dispositivos tecnológicos joga um papel chave na disputa de dados e informações, que

é central na atualidade. Se por um lado essas ferramentas nunca estiveram tão disponíveis, por outro, nunca foi tão valioso dispor de dados, contatos e informações de seus usuários. Os algoritmos conseguem prever comportamentos, moldar hábitos e antecipar escolhas. A inconcebível neutralidade desses aparatos e algoritmos evidencia que eles são carregados de componentes culturais e que o acesso ao meio digital segue concentrado, o que reforça a importância de diversificar a produção de novas tecnologias e ampliar o acesso a essas linguagens e ferramentas. Ao tentar olhar para os próximos dez anos, não podemos deixar de reafirmar o que já era necessário há 20 anos: investir na democratização do acesso à criação de softwares e ferramentas livres. O avanço e a difusão da cultura livre podem ser considerados estratégias para conter o avanço das desigualdades e da concentração de dados e informações no futuro, assim como no presente.

A sociabilidade contemporânea combina o global e o local, captados na contração de rara felicidade da sintética noção glocal. A contemporaneidade miscigena em sua singular sociabilidade, convivência e televivência, ou melhor, vivência em presença e vivência a distância. No mundo proliferante das telas, a expressão tele adquire crucial sentido. Às arcaicas tecnologias denominadas telefone e televisão se agregam novas, como telescópios e telemóveis, modo adequado e literal de os portugueses denominarem os celulares. Infinitas nomeações de teles, algumas mais ousadas, são usadas por diversos autores para designar mundos à distância, que se tornam dados vitais da experiência humana na Terra: televivências, telerrealidade etc. Telas e teles fazem a sociabilidade atual. A pandemia, ao tensionar a convivência, pública ou privada, nos obriga à televivência, que já existia, mas não era vivida no cotidiano por grande parte da humanidade. Agora, ela se disseminou e se naturalizou cotidiana, com a característica adicional e peculiar de estar restrita ao universo doméstico. Proliferaram, dessa forma, trabalhos remotos, ensino a distância, reuniões virtuais, lives e muitas outras vidas estendidas, hoje umbilicalmente mescladas com as vidas gestadas no entorno e nas proximidades.

A inibição da convivência pública, as tensões da vida privada prolongada e a exacerbação dos registros de vidas a distância, com realidades tão reais quanto aquelas tecidas pela proximidade, conformam um admirável novo mundo e a nova sociabilidade. Enfim, a pandemia nos tornou contemporâneos. A exacerbação das vidas a distância, tão sedutoras para os jovens em seus eternos tempos de jogos eletrônicos, e o desencanto com as agruras da vida pública e privada talvez nos tornem perigosamente pós-contemporâneos, como antídoto à solidão e às angústias da vida que não se pode viver.

Assim, a pandemia inibe a sociabilidade moderna, na qual predominam a presença, a proximidade e a convivência, exacerbando os traços contemporâneos da sociabilidade. É natural que tais alterações profundas no modo de vida, ainda que permaneçam submetidas a uma lógica de exploração capitalista, tenham íntimas conexões com o universo da cultura. Dessa forma, novas manifestações, produtos e modalidades culturais florescem, envolvendo criação, produção, difusão, transmissão, preservação, formação, pesquisa, crítica, consumo etc. jamais imaginados. As culturas digitais

proliferam e se tornam, de certa forma, tautológicas. A experiência cultural seguramente passará a ter maior impacto subjetivo e valor objetivo após a pandemia, mas, para isso, tais transformações culturais demandam novos modelos de gestão cultural.

Pandemônio e federalismo cultural

A gestão cultural deve levar em conta para o futuro outros fatores da atual conjuntura nacional e internacional, como o reforço compulsório do caráter federativo da república no Brasil. A pandemia ensejou debates e embates sobre a gestão política brasileira, visto que o governo Messias Bolsonaro levou a União ao confronto permanente com governadores estaduais e prefeitos municipais, dirigentes maiores de entes federativos que, junto com a União, conformam a federação brasileira. O descaso, assim como o descuido da União com a pandemia, se contrapôs aos municípios, estados e ao Distrito Federal, que buscavam, muitas vezes, seguir as orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) no enfrentamento da crise sanitária. Tal atitude gerou mais um pandemônio a ser vivenciado pela sociedade, tornando o tratamento da pandemia no país algo caótico. Como cegos em tiroteio, a população vive um constante reforço das disputas do "nós contra eles". Além disso, a ausência de lideranças alinhadas no enfrentamento da pandemia contribui para negacionismos acentuados. O resultado tem sido a catástrofe que hoje se abate sobre a população brasileira, com 555.460 mil mortos em 29 de julho de 2021 e o registro de quase 20 milhões de pessoas infectadas no país desde março de 2020.

Paradoxalmente, o efeito colateral do pandemônio instalado e do conflito com os entes federativos possibilitou o fortalecimento do exercício dos poderes federativos de estados e municípios, muitas vezes inibidos, em outros tempos, pelo poder político e econômico centralizador do governo federal. Estados e municípios se movimentaram e tomaram iniciativas sanitárias, políticas e jurídicas à revelia, e mesmo contrárias, à União. Esse dado não deve ser menosprezado na análise da complexa conjuntura configurada pela confluência perversa entre pandemia e pandemônio. O Consórcio Nordeste, que reúne nove estados da região, destaca-se como exemplo emblemático de inovações institucionais na federação brasileira.

O federalismo também impactou o campo da cultura. Tradição recente, o federalismo cultural foi historicamente ignorado na trajetória cultural brasileira. Foi apenas a partir de 2003 que ele começou a despontar em passos claudicantes. Nesse sentido, a relação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) com o federalismo cultural aparece como destaque. O SNC transitou da quase desconexão com o federalismo em seus instantes iniciais para se tornar, na sua construção coletiva, um dos mais conscientes exercícios de federalismo cultural (ROCHA, 2018), com vigorosos impactos na gestão cultural e, inclusive, uma atenção especial para com a formação de gestores culturais, realizada por meio de inúmeros cursos apoiados pelo extinto Ministério da Cultura em todas as regiões do país.

Paralisado de modo deliberado nas gestões Michel Temer e Messias Bolsonaro, o SNC se manteve quase hibernando em ações estaduais e municipais, mas se reanimou com a conquista da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural (LAB) (BRASIL, 2020). O auxílio emergencial à cultura destinou R$ 3 bilhões ao setor, com repasses a estados e municípios que transferiram recursos a trabalhadores e espaços culturais. Por meio da LAB, foi possível repassar o auxílio mensal de R$ 600 a pessoas físicas que atuam no setor cultural e também destinar subsídios de R$ 3 mil a R$ 10 mil para a manutenção de espaços culturais e a realização de editais estaduais e municipais. As dificuldades de execução da LAB correspondem às fragilidades do federalismo cultural que precisam ser enfrentadas nos próximos anos. Essas questões também dizem respeito aos desafios experimentados pelo SNC, à ausência de um sistema de informações e dados cadastrais integrados de agentes e espaços culturais e à falta de uma estrutura normativa e administrativa articulada entre a União, estados e municípios com instrumentos de repasse, regulamentações e normas de fomento compartilhadas, dentre outras limitações.

Sucumbindo desde o início da pandemia e interditado de seus fazeres em formatos tradicionais, o setor cultural, mais uma vez menosprezado – inclusive por seu papel gerador de renda e seu potencial de mobilização social e econômica –, foi o último a receber o auxílio emergencial. A cultura e seus fazedores conquistaram como último suspiro a Lei Aldir Blanc. Cabe salientar que os trabalhadores da cultura não estão restritos aos holofotes, mas sem eles a cena não se completa. Muitos, ao contrário, ficam, por exemplo, nos bastidores, na iluminação, na cenografia, na bilheteria, no figurino, na limpeza etc., ou seja, muitos perderam seus postos de trabalho e sustento.

Seguindo os pressupostos básicos de que as transformações sociais não estão dadas, mas são fruto de intensos debates e lutas, a LAB resultou da mobilização do campo cultural junto ao Congresso Nacional, por meio de partidos e parlamentares democráticos e de esquerda. A mobilização social em torno do auxílio emergencial para a cultura também foi expressiva e significativa, além de ter incluído uma série de atores de diferentes iniciativas da sociedade civil e grupos organizados. A organização Conferência Popular de Cultura[1] merece destaque pelo seu papel aglutinador e mobilizador, pois a capilaridade que ela alcançou ao convocar instituições e segmentos culturais distintos de norte a sul fez pulsar no Brasil uma lembrança do passado recente, rememorando o discurso de posse de Gilberto Gil no extinto Ministério da Cultura. A convocação da cultura em movimento acenou para futuros possíveis, ainda que exista, nestes tempos sombrios, tanta dificuldade de imaginação de futuros. A estrutura da conferência foi concebida respeitando, em boa medida, a organização federativa com pré-conferências municipais, intermunicipais e estaduais, e aponta para o reforço do modelo federativo na cultura.

A LAB pode ser vista como uma grande vitória em uma conjuntura marcada pelos ataques constantes da gestão Messias Bolsonaro à democracia, às liberdades, à

1 Disponível em: http://conferenciapopulardecultura.org/. Acesso em: 27 set. 2021.

cultura e aos fazedores de cultura. A dissonância entre a lei e as posturas da gestão federal é gigantesca, ainda mais porque a vitória da Lei de Emergência Cultural não derivou apenas dos três bilhões de reais destinados à área da cultura, mas da conquista da distribuição de recursos da União através de uma lógica eminentemente federativa, mobilizando estados, Distrito Federal e municípios.

O panorama traçado acerca da emergência do federalismo e de sua versão cultural não pode deixar de ser considerado ao se imaginar o futuro da gestão cultural no Brasil. Cada vez mais, a lógica federativa deve ser incorporada pela gestão cultural, que precisa articular suas ações de forma a envolver, sempre que possível, os diferentes entes federativos, além de cobrar de todos eles uma atuação efetiva no campo cultural. Subjacente ao tema do federalismo cultural, florescem temáticas associadas que ganham relevância cada vez maior no registro da cultura e da gestão cultural, tais como a territorialização da cultura e a glocalização cultural. Difícil imaginar que o futuro da gestão cultural não contemple em sua atenção tais horizontes.

A cidadania cultural e o direito à cultura são pressupostos para a pluralidade da gestão cultural que hoje se encontram sob ameaça. Garantir o direito à cultura se torna uma urgência atual que não podemos deixar de olhar no futuro. É necessário procurar reparar o que foi perdido com a memória incendiada, a liberdade de expressão silenciada, a democracia cultural dirigida, a participação na vida cultural suspensa, a reflexão crítica e criativa negada e a convivência com o diferente combatida na guerra cultural em curso.

Mesmo com o intenso uso das tecnologias, acentuado pelos ambientes de televivências e relacionamentos a distância, os municípios são (e serão) lugares, por excelência, de construção e vivência da cidadania cultural. A experiência federativa experimentada pela LAB, ao realizar a transferência de recursos, poderá ser aperfeiçoada. Outras iniciativas que emergem do protagonismo social revelam que a gestão cultural poderá adotar formatos híbridos, pois ainda que aconteça em território delimitado, existirá maior possibilidade de inserir participações virtuais, fazendo com que as ações aconteçam glocalmente. Neste sentido, as potencialidades ora experimentadas poderão ganhar outros contornos e espaços.

A aposta em experiências culturais imersivas no cenário pós-pandemia alia a gestão cultural às grandes tendências da tecnologia. Práticas culturais com realidade aumentada, inteligência artificial, assistentes virtuais e máquinas inteligentes procuram conectar o físico ao virtual a partir de tecnologias já disponíveis e que devem ser disseminadas. Contudo, a perspectiva da territorialização da cultura e da gestão cultural comunitária não deve ser enfraquecida, uma vez que a própria crise civilizatória em curso, acentuada pela pandemia do novo coronavírus, reforça uma tendência de revisão de valores e mudanças profundas no comportamento das pessoas. Essa mudança fortalece os valores de união, afeto, solidariedade e cooperação, além de destacar a convivência e o compartilhamento, aspectos intrínsecos da gestão cultural comunitária. Assim, compreendemos a gestão cultural comunitária como uma forma de organização social da cultura, pautada pela pluralidade e pela diversidade,

cuja prática é orientada pelo diálogo intercultural e pela integração social e produtiva (VILUTIS, 2019). A gestão cultural comunitária configura um ambiente fértil para a reprodução da diversidade, valor muito relevante e necessário para a criação do contexto pós-pandêmico.

A gestão cultural comunitária ocorre inscrita em um território e seu caráter coletivo e compartilhado configuram suas principais características. Ela é realizada por agentes culturais implicados social, política e economicamente no território e na ação cultural mobilizada. Por estarem diretamente envolvidos no fazer cultural, esses agentes combinam criação e fruição com participação e gestão. Iniciativas e grupos culturais cuja organização social está vinculada de maneira intrínseca a um território têm nele o fundamento para sua realização e renovação. A construção da cultura no território, assim como a gestão cultural comunitária, é orientada por valores de confiança, relações de proximidade e laços de convivência, aspectos que fortalecem o sentido de pertencimento de grupos sociais e que potencializam o dinamismo intrínseco da cultura, aspectos tão necessários para os tempos atuais e vindouros.

O fomento público a iniciativas territoriais de gestão cultural é algo recente na história das políticas culturais do Brasil e datam do início dos anos 2000, com programas como o Cultura Viva e o Revelando os Brasis. O desafio de fazer chegar recursos públicos a grupos locais, diversos e plurais requer grande mobilização do poder público e sua articulação em âmbito local, estadual e federal. Ações públicas como essas conseguiram capilarizar a promoção da diversidade cultural mesmo com os desafios do federalismo e as dificuldades de implementação, que não foram totalmente superados e agora encontram-se descontinuados.

As previsões acerca do desenvolvimento nos próximos dez anos do federalismo e da territorialização culturais, processos intimamente associados, dependem de algumas resoluções históricas bem determinadas. Caso as correntes autoritárias se imponham nos próximos anos, inclusive, e com destaque, nas eleições presidenciais, tanto o federalismo quanto a territorialização estarão bastante prejudicados, pois a opção autoritária sempre implica centralização e concentração de poder. O pacto federativo, que envolve articulação e diálogo entre União, Distrito Federal, estados e municípios, não subsiste em tal circunstância societária, assim como a territorialização, que envolve o reconhecimento do território como lugar de cultura e supõe a gestão territorializada da cultura. Em situação contrária, caso as tendências democráticas prevaleçam nos próximos dez anos, devemos assistir ao desenvolvimento e consolidação do federalismo cultural e da territorialização da cultura, ambos procedimentos com alta afinidade eletiva com a democracia.

Pandemia, pandemônio e política cultural

Para além da pandemia, o pandemônio coloca em cena a guerra cultural. Quase latente antes da gestão Messias Bolsonaro, a guerra cultural se tornou explícita e

violenta com a ascensão da extrema-direita ao poder central no Brasil. Desde então, o ambiente cultural se viu invadido por ataques às liberdades; censuras; agressões simbólicas e físicas aos fazedores de cultura; perseguição ideológica do governo a professores universitários e pesquisadores acadêmicos; assédio institucional a servidores públicos críticos ao governo Messias Bolsonaro; tentativa de imposição de concepções terraplanistas, negacionistas, supremacistas, criacionistas e assemelhadas; asfixia financeira da cultura etc. Tais mecanismos foram acionados não só pela guerra cultural desencadeada pela gestão Messias Bolsonaro, mas também por setores ideológicos e fundamentalistas, instalados dentro e fora da gestão federal.

Impossível pensar o presente e o futuro da gestão cultural desconhecendo o ambiente saturado de ódio contra a pluralidade política e a diversidade social e cultural. O veneno foi inoculado na sociedade brasileira primeiro pela autointitulada grande mídia para derrubar do poder federal as esquerdas, em especial, o Partido dos Trabalhadores (PT), viabilizando o golpe midiático-jurídico-parlamentar de 2016 e fomentando um clima de ódio, intolerância e violência que propiciou a irrupção da extrema-direita e sua ascensão ao poder federal, por meio das eleições antidemocráticas de 2018. A partir de 2019, a guerra cultural passou a ser desencadeada explicitamente pela gestão federal, transformando-se em dado inescapável da cena cultural brasileira, infelizmente (ROCHA, 2021).

Após o golpe civil-militar de 1964, Stanislaw Ponte Preta (2015) escreveu *Febeapá: festival de besteira que assola o país*, livro em que registrou com fina ironia a mediocridade que se impôs ao Brasil depois de um dos mais ricos períodos de sua vida cultural (1950-1960). Michel Löwy (2021), em texto recente, observou a mediocridade cultural presente no neofascismo bolsonarista. Sem menosprezar sua astúcia política – afinal de contas, ele chegou ao poder central no país e possui um agrupamento nada desprezível de seguidores fundamentalistas e milicianos –, deve-se reconhecer que a conjunção de uma guerra cultural e de mediocridade impõe ao cenário brasileiro e à gestão cultural enormes desafios para o presente e para o futuro.

Imaginar futuros tem como exercício singular olhar para o passado e para o presente. Basta observar que, após o golpe transvestido de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, uma das primeiras atitudes do governo Temer, ainda em sua gestão interina, foi a tentativa de dissolver o Ministério da Cultura. Não foram poucas as manifestações realizadas pelos movimentos Ocupa MinC e Fica MinC, que inviabilizaram a extinção do órgão de cultura. Mas a continuidade dele não significou a continuidade das políticas culturais. O desmonte ficou demasiadamente evidente (OLIVEIRA, 2018).

As eleições de 2018 foram, em boa medida, resultado de uma campanha anti-PT, realizada em um ambiente de grande insatisfação por parte do eleitorado, com discursos de extrema direita aliados ao intenso e ilegal uso de redes sociais para disseminar fake news. Ainda assim, nas eleições, a maioria dos artistas e fazedores de cultura se manifestaram em favor da liberdade, da ciência e da cultura. O discurso de Messias Bolsonaro esteve associado à cultura da violência, a exemplo de seu

gestual, como as mãos em forma de arma, repetido em suas aparições públicas, ainda que revestido de flertes com o cristianismo e moralismos justificados em nome de Deus, da família e da fé.

Nessa perspectiva, o campo e a gestão culturais não podem se furtar a desenvolverem uma inevitável disputa político-cultural, pois sem ela a cena cultural, animada por pluralidade, diversidade, liberdade de criação e de expressão, estará trucidada. Tal disputa não pode se dar nos marcos da guerra cultural, pois aciona a cultura para destruir o outro tornado inimigo, através de violência simbólica e física. A disputa político-cultural, ao contrário, reconhece no outro o direito à alteridade. Ela busca vencer os adversários e não os destruir. A pluralidade e a diversidade são condições essenciais para a disputa e para a constituição de um ambiente político-cultural democrático e de uma cultura criativa e emancipadora. Em suma, a gestão cultural se encontra em um contexto de grande politização da cultura, desafio que não pode – nem deve – desconhecer. A ilusão de uma gestão cultural neutra se dissolve nesse contexto.

Assim como na educação libertadora formulada por Freire (2005), transformar a realidade opressora que silencia e invisibiliza o diferente, o plural e o diverso requer um longo trabalho de conscientização e transformação das bases da sociedade, ou seja, é um trabalho que a gestão cultural não poderá evitar nos próximos anos. A ação cultural de caráter libertador e transformador da realidade opressora é um processo educativo, e seu atributo utópico combina dialeticamente a denúncia e o anúncio: "Denúncia de uma realidade desumanizante e anúncio de uma realidade em que os homens possam ser mais. Denúncia e anúncio não são, porém, palavras vazias, mas compromisso histórico" (FREIRE, 2005, p. 42).

É nesse compromisso histórico que reside a libertação do opressor pelo oprimido, quando este não reproduz as condições de opressão a que foi submetido e fortalece sua capacidade criadora de novas expressividades, simbolismos, práticas disruptivas e uma outra cultura, fundada em relações mais solidárias, humanas, recíprocas e orientadas por laços de confiança e respeito. Os agentes culturais têm grande responsabilidade nesse processo transformador, pois a ação cultural acontece em diálogo com a sociedade, a partir da problematização das contradições da realidade social e por meio da interação de suas múltiplas parcialidades, do desenvolvimento da unidade na diversidade e da promoção da equidade. Os agentes e gestores culturais são promotores da práxis transformadora da ação cultural ao estabelecer esse diálogo e mediação com a sociedade e proporcionar uma visão crítica que orienta a ação criadora no desenvolvimento da organização social.

Gestão cultural, transversalidade cultural e recursos

O léxico da gestão cultural congrega palavras-chave expressivas da atualidade. Algumas aparecem em quaisquer debates culturais, a exemplo de "identidade" e "diversidade cultural". Outras surgem com

força, como é o caso da "transversalidade cultural". O tema se tornou vital para a gestão cultural desde a adoção da noção ampliada de cultura. Tal concepção, gestada principalmente na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais da Unesco, em 1982, na Cidade do México, teve Gilberto Gil como seu admirável defensor e difusor, durante sua gestão ministerial. A noção ampliada afirma que a cultura enquanto dimensão simbólica perpassa toda sociedade e, por conseguinte, dialoga com os mais diversos campos sociais.

Desse modo, a gestão cultural, para ser contemporânea, assume que sua atuação deve e pode estar associada às mais diversas áreas da sociedade: educação, comunicação, lazer, turismo, economia, condições sociais, trabalho, desenvolvimento urbano, esportes, saúde, segurança pública, desenvolvimento rural, alimentação, política etc. Contudo, um cuidado básico se impõe: a associação da cultura com outras áreas para a realização de políticas transversais não significa subordinação às dinâmicas dos campos afins, mas negociação atenta para buscar pontos efetivos de convergência para a produção de benefícios para todas as áreas envolvidas. Sem articulações transversais na atualidade, muitas políticas culturais têm sua potência deprimida. Em outras palavras, a busca da transversalidade se impõe como algo essencial para uma gestão cultural qualificada que impacte inclusive a potencialização dos recursos para a cultura.

Os agentes culturais, enquanto sujeitos da gestão cultural, são protagonistas dessas ações transversais. Ao transitarem em diversas áreas e setores da sociedade e serem atuantes em suas comunidades e territórios, contribuem para dinamizar o transbordamento da cultura para outros campos, potencializando-os mutuamente. A pandemia do novo coronavírus revelou com forte expressividade esse papel de mobilizador social dos agentes culturais que atuam como elos de articulação da dimensão transformadora da cultura na defesa de direitos. Diante da crise sanitária instalada no Brasil, os agentes culturais passaram a oferecer apoio e suporte diversos às famílias e às comunidades em que estão inseridos, por exemplo, arrecadando recursos, doações, cestas básicas, compartilhando informações, prestando serviços e auxílios variados, entre outras diversas ações de solidariedade.

Deliberadamente, o texto pouco tratou dos recursos necessários para a gestão cultural, tema recorrente devido a sempre presente deficiência de financiamento para a cultura, agravada recentemente pela política deliberada de asfixia do campo cultural empreendida pela gestão Messias Bolsonaro. Não se trata de desprezo pela questão do orçamento. Pelo contrário, trata-se, e cabe sempre afirmar, da carência de financiamento que o campo cultural sofre na maioria das situações. Os recursos são vitais para uma gestão cultural de qualidade, entretanto, a identidade entre boa gestão cultural e a existência de orçamentos satisfatórios nem sempre é verdadeira. Cabe notar que, por vezes, uma gestão cultural pode se destacar a partir de programas e projetos criativos que não exijam grandes volumes de recursos, pois a grande chave de sua sustentabilidade reside justamente na combinação de diferentes fontes e naturezas variadas de apoios e financiamentos.

A escassez de recursos financeiros para a cultura é um desafio histórico bastante difundido, presente no âmbito tanto do poder público quanto da iniciativa privada. Todavia, mesmo diante dessa recorrência, não podemos dizer que o campo cultural opera seguindo a lógica da escassez. Ao contrário, é o paradigma da abundância que rege o mundo da cultura, existente talvez por necessidade ou pela criatividade da cultura, ou ainda pela própria natureza dos bens culturais, que são públicos e não-rivais, o que significa dizer que seu consumo não exclui a possibilidade de fruição por outras pessoas. Os bens da cultura são, por essência, não excludentes. Fato é que a dimensão econômica da cultura mobiliza diferentes lógicas e não fica restrita ao âmbito do mercado. Se um grupo cultural não gera receitas próprias nem possui bilheteria, seguramente ele move outras dinâmicas de sustentabilidade, muitas vezes não monetárias, como trocas diretas de produtos e serviços, doações, ajuda mútua etc.

Além dessa lógica reciprocitária da economia, o setor cultural também acessa recursos públicos, editais e outros mecanismos de transferência direta que constituem meios de financiamento e subvencionamento característicos do princípio redistributivo da economia, configurando a dinâmica não mercantil do setor. A combinação dessas diferentes lógicas econômicas – mercantil, reciprocitária (não monetária) e redistributiva (não mercantil) – configuram a economia solidária compreendida como economia plural (FRANÇA FILHO; VILUTIS, 2020).

A gestão cultural mobiliza práticas comunitárias, populares e solidárias que contribuem para a formação cidadã, para a promoção identitária e para o fortalecimento dos laços de pertencimento. Essas ações culturais podem não ser viáveis econômica e financeiramente, mas isso não significa que não sejam sustentáveis. A sustentabilidade é conferida pelo fato de essas ações apresentarem alto nível de utilidade social ao fortalecerem relações de proximidade e de identidade cultural e promoverem o desenvolvimento local. Imaginar futuros para a gestão cultural passa, dessa forma, pela valorização dessa pluralidade econômica das ações culturais para promover sua sustentabilidade.

Considerações finais

Pensar o que seremos em termos de política e gestão cultural no pós-pandemia está, no caso brasileiro, associado umbilicalmente ao rompimento do pandemônio na condução do país. Superar o pandemônio já é um largo passo, pois significa reconectar a vida com políticas públicas que ajudem a debelar a pandemia e a desenhar outras possibilidades de viver socialmente.

O paradigma do pós-pandemia vai exigir uma profunda conexão com valores e direitos de cidadania. A inovação – tão peculiar à criação cultural – dos fazedores culturais será também fundamental. A ruptura com a realidade excludente, desigual e opressora e com a necrocultura que se instalou no país será inevitável. A solidariedade, a colaboração e a criatividade poderão ser a chave para a reinvenção e a adoção de práticas possíveis daqui dez anos.

Deve-se cuidar para aprender com as experiências e restrições do presente, pois, se mesmo com tantas dificuldades os atores culturais foram capazes de criar, é porque é possível imaginar e propor novas formas de gerir. Temos muito a aprender com o modo como se produz conhecimento e cultura nas comunidades, vielas, periferias e favelas. São atos de resistência e reexistência em que a cultura cotidiana é transformadora e a ação cultural é política e social. Elas configuram iniciativas autônomas que conformam agendas emergentes com respostas às necessidades sociais imediatas e urgentes.

O exercício de projetar futuros para a gestão cultural nos próximos dez anos nos remete à categoria freireana de inédito viável (FREIRE, 2005), o anúncio de algo ainda não vivido, mas que, quando percebido, torna-se possível. A construção de inéditos-viáveis, segundo Freire, requer um complexo processo político-pedagógico de percepção crítica da realidade e de superação das situações-limite. É por meio da denúncia da realidade excludente, desigual, opressora e genocida e do anúncio de possibilidades de mudança que o compromisso com a concretização de inéditos-viáveis se manifesta, através da práxis, da ação transformadora de superação da situação obstaculizante em que nos encontramos com reflexão e intencionalidade. A dialética de denúncia e anúncio passa pela problematização das contradições da realidade e da conscientização, que impulsionam a ação. Assim, a gestão cultural, inserida territorialmente e orientada por ações culturais de formação cidadã e pela defesa de direitos, seguramente contribuirá para a emersão de inéditos-viáveis.

[ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM]
Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult). Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ex-secretário de cultura do estado da Bahia.
E-mail: albino.rubim@gmail.com

[LUANA VILUTIS]
Doutora em Cultura e Sociedade pela UFBA. Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Integra a equipe de pesquisadores do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) da UFBA e trabalha com formação e pesquisa nas áreas de políticas públicas e desenvolvimento com ênfase em estudos intersetoriais de cultura.
E-mail: luanavilutis@gmal.com

[GLEISE CRISTIANE FERREIRA DE OLIVEIRA]
Doutoranda e mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA. Integra a equipe de pesquisadores do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). Possui MBA em Gestão de Projetos pela Universidade Salvador (Unifacs). É pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) e se dedica ao tema da gestão e políticas culturais.
E-mail: gleise.cultura@gmail.com

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**: reflexiones desde la vida dañada. Madri: Taurus, 1987.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3nZnvMq. Acesso em: 24 abr. 2021.

COHN, Gabriel. Adorno e a teoria crítica da sociedade. *In*: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p. 7-30.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, n. 15, p. 45-65, 2005.

EMPOLI, Giuliano da. **Os engenheiros do caos**. São Paulo: Vestígio, 2020.

FRANÇA FILHO, Genauto; VILUTIS, Luana. Diversidade cultural, sustentabilidade e economia: qual a relação entre economia solidária e cultura? *In*: BARROS, José Márcio (org.). **Diversidade cultural e desenvolvimento sustentável**. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2020. p. 62-87. Disponível em: https://bit.ly/3zstj37. Acesso em: 24 abr. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 41. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

LÖWY, Michel. Dois anos de desgoverno: a ascensão do neofascismo. **A terra é redonda**, [*s. l.*], 2021. Disponível em: https://bit.ly/2XHwMxh. Acesso em: 1 mar. 2021.

OLIVEIRA, Gleise Cristiane Ferreira de. **Institucionalidade cultural**: o programa cultura viva da criação até a Lei nº*13018/2014*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

PRETA, Stanislaw Ponte. **Febeapá**: festival de Besteira que assola o país. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Depois da pandemia seremos contemporâneos (ou até pós-contemporâneos). **CULT**, Salvador, 2020a. Disponível em: https://bit.ly/3zxHYtG. Acesso em: 22 set. 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. La acción político-cultural de la administración Messias Bolsonaro. **Alteridades**, Cidade do México, n. 60, p. 9-20, 2020b.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. La contemporaneidad como edad-media. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; NAVARRO, Raúl Fuentes (org.). **Comunicación**: campo y objeto de estudio. Cidade do México: Iteso, 2001. p. 169-181.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2021.

ROCHA, Sophia Cardoso. **Da imaginação à constituição**: a trajetória do Sistema Nacional de Cultura de 2002 a 2016. 2018. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

VILUTIS, Luana. Gestão cultural comunitária em três dimensões: simbólica, cidadã e econômica. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Gestão cultural**. 13. ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

PLANO NACIONAL DE CULTURA E DESENVOLVIMENTO: RECUPERANDO O PLANEJAMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

[ARTIGO]

Amanda Salgado e Carvalho
Universidade Presbiteriana Mackenzie
Danilo Júnior de Oliveira
Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente artigo se debruça sobre a bibliografia e o exercício analítico crítico do conceito de desenvolvimento cultural brasileiro e da própria razão de ser do Estado na condução do planejamento das políticas culturais. Tal incursão é acompanhada do debate da Medida Provisória nº 1.012/2020, que prorrogou a vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC) até o ano de 2022. O objetivo é restabelecer a vital importância do PNC na garantia dos direitos culturais, como a diversidade cultural, a cidadania e as identidades culturais, e sobretudo do próprio desenvolvimento cultural. O artigo também pretende analisar criticamente o PNC, realizando breves diagnósticos dos principais entraves à efetiva implementação de políticas culturais coordenadas. Entendemos que tal investigação crítica ultrapassa o território dos estudos culturais e situa-se na análise das problemáticas históricas do Estado brasileiro.

Palavras-chave: Políticas culturais. Planejamento. Direitos culturais. Plano Nacional de Cultura. Estado.

This paper focuses on the literature and critical analytical exercise regarding the concept of Brazilian cultural development and the State's raison d'être in conducting cultural policy planning. Such discussion follows the debate on the Provisional Measure no. 1.012/2020, which extended the validity of the National Culture Plan (PNC) until 2022. We seek to reestablish the vital importance of the PNC in guaranteeing cultural rights, such as cultural diversity, citizenship, cultural identities and, most importantly, cultural development itself. The study also includes a critical analysis of the PNC, with brief diagnoses of the main obstacles that hinder the effective implementation of coordinated cultural policies. We understand that such critical investigation goes beyond the territory of cultural studies and lies in understanding the historical problems of the Brazilian State.

Keywords: Cultural policies. Planning. Cultural rights. National Culture Plan. State.

El presente artículo examina la bibliografía sobre el concepto de desarrollo cultural brasileño y la propia razón de ser del Estado en la planificación de políticas culturales. En este recorrido, aparece en debate la Medida Provisional nº 1.012/2020, la cual amplió la vigencia del Plan Nacional de Cultura (PNC) hasta el año de 2022. Ante esto, el objetivo de este artículo es establecer la importancia vital del PNC para la garantía de los derechos culturales, como la diversidad cultural, la ciudadanía, las identidades culturales y, sobre todo, el propio desarrollo cultural. También se analiza críticamente el PNC, haciendo breves diagnósticos de los principales obstáculos que dificultan la implementación efectiva de políticas culturales coordinadas. Una investigación tan crítica sobrepasa el campo de los estudios culturales y radica en la comprensión de los problemas históricos del Estado brasileño.

Palabras clave: Políticas culturales. Planificación. Derechos culturales. Plan Nacional de Cultura. Estado.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.186359

Introdução

O conceito de planejamento é comumente aplicado no campo econômico, como instrumento vocacionado ao desenvolvimento brasileiro pelas vias da transformação estrutural da sociedade. Mas não está restrito a tal dimensão. Pelo contrário, o planejamento pode (e deve) ser aplicado no plano cultural, no qual significa estabelecer o uso dos meios disponíveis para alcançar, com reduzido esforço, os fins previamente definidos (FURTADO, 2014). Eros Grau (2010) definiu o planejamento como uma etapa anterior à atuação do Estado, no âmbito econômico, justamente por figurar um método de coordenação e direção da atuação.

É o planejamento cultural, portanto, o método coordenador e sistematizador das políticas culturais brasileiras. Esse é um dos sentidos que assume o Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei nº 12.343/2010 e compreendido como um instrumento de sistematização jurídico-institucional no campo das políticas públicas de cultura. O PNC teria por lei uma vigência de um decênio. No entanto, no dia primeiro de dezembro de 2020, o presidente Jair Bolsonaro publicou a Medida Provisória nº 1.012/2020, prorrogando a vigência do Plano até o ano 2022. O texto, que formalmente modificaria a Lei nº 12.343/2010, foi remetido ao presidente da república para sanção ou veto no mês de maio de 2021.

O fato simbolizou uma vitória no plano material, mas, simultaneamente, nos reconduz à urgência do debate acerca da importância do planejamento cultural brasileiro e do próprio PNC. De igual maneira, insurge a necessidade de revisão crítica das principais razões que dificultam sua implementação e condução ao desenvolvimento cultural brasileiro. Tais incursões permeiam necessariamente o pensamento crítico que reclama a atuação do Estado no campo das políticas culturais.

É justamente o Estado a arena que deve ser ocupada pela sociedade civil e agentes culturais, cujos ganhos são destinados à "coletividade, considerando-se relevantes a produção, o acesso e o consumo cultural como fatores determinantes para a dinâmica da transformação de uma sociedade" (FREIRE, 2012, p. 58), dinâmica que Celso Furtado apontou como principal vetor finalístico do processo de desenvolvimento brasileiro. Como se não bastasse tal missão, há de se ressaltar a importância da atuação coordenada do Estado como o antídoto garantidor da diversidade cultural e da própria sobrevivência das identidades culturais brasileiras.

A consequência precisa dessa predileção é inevitavelmente condenar as identidades e culturas brasileiras ao esquecimento da memória, posto que defender nossa identidade significa ter uma política para intervir na luta que essas forças exógenas têm desprendido na história brasileira, impondo uma lógica exclusivamente mercadológica das produções culturais (CANCLINI, 2019, p. 62).

No trilhar reflexivo da presente investigação, nos debruçaremos sobre a bibliografia e o exercício analítico crítico acerca do desenvolvimento cultural brasileiro e da própria razão de ser do Estado brasileiro na condução de tal desafio: o planejamento, para então chegarmos ao

debate do Plano Nacional de Cultura e restabelecermos sua vital importância na garantia dos direitos culturais, tais quais a diversidade cultural, a cidadania e as identidades culturais, e sobretudo do próprio desenvolvimento cultural. Em um segundo momento, nos debruçaremos sobre a análise do PNC para realizar breves diagnósticos dos principais entraves a sua efetiva implementação de políticas culturais coordenadas. Entendemos que tal investigação crítica ultrapassa o território dos estudos culturais e situa-se na análise das problemáticas históricas do Estado brasileiro.

Desenvolvimento cultural e Estado planejador: o antecedente do Plano Nacional de Cultura

O desenvolvimento cultural pode ser compreendido como o estágio de bem-estar alcançado quando os direitos culturais são amplamente garantidos, difundidos e promovidos, possibilitando aos indivíduos o exercício de suas potencialidades criativas. Os pressupostos do direito cultural podem ser definidos como a possibilidade de participação dos indivíduos no processo de preservação ou transformação dos valores e símbolos que sustentam suas características próprias.

A condição periférica e dependente do Estado brasileiro é justamente o fator que demanda que ele seja um Estado Desenvolvimentista, cuja estrutura ultrapassa a do Estado Social tradicional, estrutura que se revelou insuficiente ao caso latino-americano. As reformas estruturais necessárias não são apenas os fundamentos da política econômica dos países subdesenvolvidos, mas também condições prévias e imprescindíveis da política de desenvolvimento (BERCOVICI, 2005). Assim, como as reformas estruturais são pressupostos da política de desenvolvimento, o Estado brasileiro assume especial relevância, dada sua capacidade de transformar suas próprias bases de sustentação e alterar a orientação do desenvolvimento (BERCOVICI, 2005).

É nesse contexto de necessidade vital do desenvolvimento das políticas culturais brasileiras que o planejamento se insurge, como forma de atuação ampla e intensa do Estado ao arrogar para si o papel de coordenar, racionalizar e atribuir unidade aos fins próprios de sua atuação. Essas são características que diferenciam o planejamento de uma intervenção conjuntural do Estado no âmbito econômico. O planejamento qualifica a intervenção do Estado ao torná-la racional (COMPARATO, 1989). Portanto, os atos de planejar e consequentemente coordenar decisões tornam possível a efetivação das políticas culturais no Brasil, sobretudo sistematizadas no plano jurídico-institucional.

O planejamento é a etapa que configura um verdadeiro processo de definição dos objetivos, metas, princípios, coordenação da estrutura administrativa e seus instrumentos e recursos para, posteriormente, executar ações direcionadas e pré-estabelecidas. Assim, é capaz de concretizar os fins por ele definidos, sem que haja sobreposição de tarefas ou ausência de ações que prejudique outros objetivos e necessidades[1].

1 Sobre o planejamento, conferir: Bercovici (2005) Comparato (1989); Grau (1978); Souza (2002).

Segundo Furtado, o Estado planejador, sobretudo, previne as resistências estruturais à homogeneização social, orientando o esforço de acumulação prioritariamente para a satisfação das necessidades fundamentais da população (FURTADO, 2013), dentre as quais os direitos culturais e o desenvolvimento cultural assumem vitais importâncias.

Quanto aos direitos culturais, essenciais à melhoria qualitativa da vida humana, não há dúvidas que dificilmente serão efetivados sem políticas públicas orientadas para esse fim específico. Tal assertiva reside no próprio quadro de subdesenvolvimento brasileiro, acompanhado pelo agravamento da desigualdade social e pela permanente relegação da cultura ao patamar secundário na arena política nacional. O cenário se complexifica, sobretudo, pelas tristes tradições que historicamente assolam a política cultural brasileira[2].

Dentre os caracteres que marcam o desenvolvimento das políticas culturais no país, a instabilidade se relaciona mais profundamente com a temática do planejamento, pois a institucionalidade da atuação do Estado brasileiro no setor cultural é frágil. A afirmação pode ser verificada por meio de diversas ocorrências, tais como: as constantes alterações no status do órgão federal responsável pela cultura que, desde seu reconhecimento como ministério autônomo em 1985, já foi rebaixado ao status de secretaria e anexado a ministérios de outras áreas três vezes; a descontinuidade de programas estruturantes, como o Cultura Viva; ou, ainda a paralisação no desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura a partir de 2016.

Ocorre que sem a elaboração e implementação de um planejamento cultural que formule medidas para fomentar a produção, difusão e ampliação das criações e produtos culturais nacionais, será pouco provável que o setor cultural brasileiro se desenvolva e possa germinar em cada indivíduo, para então difundir-se e ampliar-se por todo território – e até mesmo fora dele. Da mesma forma, é o planejamento que coordena e torna possível políticas culturais[3] vocacionadas à cidadania e aos direitos culturais, para que a população consiga de fato acessar, consumir e usufruir tais bens e alegorias materiais e simbólicos.

2 Embora seja amplamente difundido nas diversas áreas do conhecimento humano que quando um país derroga sua própria identidade cultural, relega sua potencialidade e seu destino para serem ocupados por países e grupos hegemônicos. Ainda assim, a política cultural brasileira padece de problemas históricos. Para facilitar a análise, entendemos que vale destacar as três principais tradições que permeiam a política cultural brasileira, segundo Antonio Rubim: ausência, autoritarismo, descontinuidade. A essa trindade, adicionamos uma: a austeridade fiscal brasileira, derivada da perversa redução orçamentária crescentemente imposta pelo neoliberalismo (RUBIM; BARBALHO, 2007).

3 Néstor Canclini é assertivo conceituar as políticas culturais como a filigrana que completa o Estado em sua própria razão de ser, ou seja, a coordenação de intervenções capazes de orientar um desenvolvimento que satisfaça as necessidades da população e conduza à transformação social: "Não basta, então, uma política cultural concebida como administração rotineira do patrimônio histórico, ou como ordenamento burocrático do aparelho estatal dedicado à arte e à educação, ou como uma cronologia das ações de cada governo. Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social" (CANCLINI, 2019, p. 56).

A importância do planejamento reside em sua própria consistência como um arcabouço de instrumentos articuladores da política cultural no país. É a partir do planejamento que devem ser estruturados, por exemplo, os mecanismos de fomento que demandam uma pretérita constância e higidez dos dados culturais no Brasil. Isso porque os dados produzidos e relativos ao setor cultural servem como instrumental para a criação e o melhoramento das políticas culturais, além de estabelecer a relevância simbólica e econômica do setor no quadro brasileiro. A produção de dados e sua divulgação evita ainda a disseminação de falsas informações, especialmente aquelas relativas aos incentivos públicos na cultura, além de servir como instrumento de análise de pesquisadores e profissionais que buscam identificar a efetividade e as principais falhas de determinadas políticas culturais, a fim de aperfeiçoá-las.

É nesse sentido que Alberto Freire (2012, p. 50) aponta a interpretação de dados do setor cultural como meio para deduzir como a cultura figura-se um setor estratégico para se pensar o desenvolvimento, "o que faz o Estado e a iniciativa privada aumentarem o seu interesse pelo campo da cultura em suas várias dimensões. Mas a formulação e execução de uma política cultural democrática e abrangente necessitam de vários recursos para se alcançar os objetivos". Aqui, dois pontos merecem destaque: como o levantamento de dados indica uma cultura vocacionada ao desenvolvimento brasileiro[4] – um *meio* na ótica furtadiana – e como, para tal, há uma necessidade de amplo leque de recursos financeiros, materiais, legais e humanos (RUBIM; BARBALHO, 2007) que, por sua vez, devem ser articulados para um fim específico: o desenvolvimento das políticas culturais. Tal articulação e coordenação somente se torna possível no planejamento econômico-cultural brasileiro.

Um país que escolhe deliberadamente a ausência de planejamento cultural e uma política cultural sólida e estruturada, condena seu povo à impossibilidade de produzir e consumir sua própria cultura. O aspecto cultural do planejamento surge quando este é vocacionado à qualificação e coordenação das ações do Estado direcionadas especificamente à cultura. Nesse sentido, passa a significar o conjunto de ações, princípios e objetivos orientados para a transformação da realidade econômico-cultural brasileira. Os instrumentos necessários à efetivação do planejamento das políticas culturais são diversos, podendo assumir dimensões de uma política econômica, tributária, educacional, de meio-ambiente e urbanismo (ALEM, 2017), de inovação tecnológica, entre outras. Em suma, o planejamento das ações do Estado na área da cultura é, portanto, o desenho elaborado pelo Estado e pela sociedade civil que organiza, racionaliza e coordena suas ações, a fim de tornar possível o pleno exercício dos direitos culturais dos indivíduos, para finalmente atingir o bem-estar social e promover o desenvolvimento cultural do país.

A Constituição Federal brasileira positivou tarefas, instrumentos e políticas, a serem executados no domínio econômico e social, como meio de atingir objetivos e fins específicos. É nesse momento que a

4 Sobre o conceito de cultura em Celso Furtado e noções acerca do desenvolvimento cultural na perspectiva do relevante teórico, conferir: Bolaño (2015); Furtado (1984); Furtado (2012).

Constituição, fruto das transformações políticas, passa a perceber as problemáticas centrais da estrutura econômica, social e cultural de seu país, pretendendo uma nova ordem que, no âmbito econômico, rejeita o mito da autorregulação do mercado e passa a atingir o caráter de "programática" ou "dirigente" (BERCOVICI, 2005; GRAU, 2010). A Constituição Dirigente pode ser compreendida como a legitimação material da Constituição, pelos fins e tarefas previstos em seu texto. É o caso da Constituição Federal de 1988, na medida em que é possível extrair de seus texto e ideologia a busca da racionalização da política por ela incorporar essa dimensão materialmente legitimadora da realidade. Estabelece em si um fundamento para a política, garantindo instrumentos e elaborando um programa para o futuro, objetivando a transformação social (BERCOVICI, 2005, p. 34-35)[5].

Integra o caráter dirigente da Constituição Federal de 1988 o artigo 215, ao determinar que o Estado deve garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, além de incentivar e apoiar a valorização e a difusão das manifestações culturais. O dispositivo constitucional racionaliza a política ao instrumentalizar um programa de alteração da sociedade. Ao mesmo tempo, impõe ao Poder Público uma postura positiva, pautada no desenho e na implementação de ações destinadas à persecução desses fins específicos.

É possível compreender que a Constituição Federal de 1988 desempenhou a inaugural instrumentalização do direito e do planejamento cultural, vocacionado ao desenvolvimento. Ao prever no parágrafo terceiro do artigo 215 o comando para a formulação de Lei que institua o Plano Nacional de Cultura[6], a Constituição Federal institucionalizou um ato de direção política e se manteve, simultaneamente, alinhada aos fins estabelecidos pelo planejamento em sua dimensão global, circunscrita no parágrafo primeiro do artigo 174[7].

O Plano Nacional de Cultura e a (in)efetividade de sua prorrogação – ou a simbólica ruína do planejamento cultural

Nesse momento, adentramos a noção do Plano Nacional de Cultura como o primeiro instrumento de sistematização jurídico-institucional no campo das políticas públicas de cultura, construído pelo povo democraticamente (VARELLA, 2014). Em que pese não ter sido a primeira experiência de institucionalização do planejamento da cultura no âmbito federal, foi somente

5 Sobre a Constituição Dirigente, conferir: Coutinho (2002); Canotilho (2001).

6 Artigo 215, §3º: A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II – produção, promoção e difusão de bens culturais; III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV – democratização do acesso aos bens de cultura; V – valorização da diversidade étnica e regional.

7 Artigo 174, §1º: A lei estabelecerá as diretrizes e bases do planejamento do desenvolvimento nacional equilibrado, o qual incorporará e compatibilizará os planos nacionais e regionais de desenvolvimento.

com a instituição do Plano Nacional de Cultura, por meio da Lei nº 12.343 de 2010, que houve de fato um novo arranjo institucional dos órgãos públicos da cultura, arquitetado mediante ampla participação democrática de agentes do setor envolvidos na elaboração do marco legal.

Simultaneamente, a implementação do PNC rompia com o discurso político operante de abstencionismo do Estado. Figurou, portanto, como o contraponto de um período no qual as políticas culturais se restringiam às leis de incentivo. Tal lógica fundamenta a leitura de que o comando do artigo 215 e o próprio PNC são frutos da incorporação dos elementos desenvolvimentistas da Constituição. O dispositivo simboliza a visão expressa de que a promoção do desenvolvimento cultural exige a atuação do Estado, essencialmente coordenador[8].

Nos anos subsequentes à aprovação do PNC, o Ministério da Cultura (MinC), então coordenador executivo do plano, foi o responsável pelas ações necessárias para sua implementação e por organizar suas instâncias. Tais tarefas exigiram a articulação para que os Estados e Municípios aderissem ao Sistema Nacional de Cultura – o instrumento destinado à articulação institucional, previsto no artigo 216-A da Constituição Federal e ainda não regulamentado por lei – e, consequentemente, ao PNC. A atuação propositiva gerou o resultado de, até abril de 2021, 26 estados, o Distrito Federal e 2.745 municípios terem aderido ao SNC.

Em 2011, um ano após a aprovação do PNC, foram realizados seminários e uma série de atividades que envolveram grande consulta pública em plataforma digital, objetivando a elaboração das metas vinculadas ao plano. Foram aprovadas, ao todo, 53 metas responsáveis por sistematizar as expectativas dos órgãos públicos e da sociedade civil sobre a cultura no decênio de 2010 a 2020. Durante esse período de vigência do PNC, foi proposta ainda a realização de revisões periódicas do próprio plano para aperfeiçoamento e atualização de suas diretrizes e metas, conforme dispõe o artigo 11 da Lei, além da organização de outras edições da Conferência Nacional de Cultura. Contudo, houve somente uma tentativa de efetiva revisão das metas. Em 2014, o Grupo de Trabalho "GT MinC-PNC" foi instituído pela Portaria n.º 309, da Secretaria Executiva do Ministério da Cultura, com o objetivo de reunir, instituir e validar as informações suficientes para a revisão do plano. Após consulta pública digital realizada entre setembro de 2015 e fevereiro de 2016, não houve a revisão das metas.

8 Conforme mencionado anteriormente, as relações que estruturam e perpetuam o fenômeno do subdesenvolvimento também são de natureza cultural. Logo, também se faz necessária a figura do planejamento cultural, vocacionado à qualificação e coordenação das ações do Estado direcionadas especificamente à cultura ou, no caso brasileiro, à superação do subdesenvolvimento em sua dimensão cultural. Nesse sentido, passa a significar o conjunto de ações, princípios e objetivos orientados para a transformação da realidade econômica-cultural brasileira. Os instrumentos necessários à efetivação do planejamento cultural são diversos, podendo assumir dimensões de uma política econômica, tributária, educacional, de meio-ambiente e urbanismo, de inovação tecnológica, entre outras. Em suma, o planejamento cultural é, portanto, o desenho elaborado pelo Estado para organizar, racionalizar e coordenar suas ações, a fim de tornar possível o pleno exercício dos direitos culturais dos indivíduos, para finalmente atingir o bem-estar social e promover o desenvolvimento cultural do país (ALEM, 2017).

Além do FNC, era dever do MinC, na condição de coordenador executivo do Plano Nacional de Cultura, promover a diversificação dos mecanismos de financiamento para a cultura. Assim, seriam atendidos os objetivos da Lei, bem como elevado o total de recursos destinados ao setor para garantir seu cumprimento. Enquanto ainda existia, o MinC realizou relatórios de avaliação de acompanhamento das metas do PNC, nos quais a coordenação geral do plano classificou o total de metas em três categorias principais: metas estruturantes, metas por tema e metas por tipo.

É notório que o processo de construção do Plano Nacional de Cultura foi fruto de anos anteriores à sua materialização, sendo considerado um verdadeiro exercício de democracia participativa (CALABRE; MOREIRA, 2012). Trata-se, entretanto, de uma modalidade de planejamento abrangente, cujo plano mostra-se quase incompatível com a então estrutura do MinC, responsável por a implementar e acompanhar. Quando a análise é transportada para os dias atuais, quando a infraestrutura da pasta cultural se reduziu, em escala abrupta, a uma Secretaria Especial de Cultura ligada ao Ministério do Turismo, a ineficácia, tida como impossibilidade de implementação do plano e acompanhamento, é patente.

Sobre a construção do PNC, vale destacar:

> O PNC foi construído com ampla participação da sociedade civil em todas as fases do desenvolvimento. Ele é uma síntese do resultado das duas primeiras Conferências Nacionais de Cultura (2005 e 2010), das deliberações do Conselho Nacional de Política Cultural (a partir de 2007) e dos seminários sobre o tema realizados em todos os Estados do país (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013). O Plano recebeu da I Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, as diretrizes básicas para sua formulação; e, durante a II Conferência Nacional de Cultura, em 2009, os temas foram amadurecidos (SILVA, 2012). O Congresso Nacional não fez nenhuma alteração nas diretrizes do PNC aprovadas nas conferências nacionais de cultura para transformá-las em lei (Lei nº 12.343/2010) (OLIVEIRA, 2015, p. 132).

Na ocasião em que se arquitetou o PNC, houve uma etapa preparatória baseada em dois tipos específicos de ação: a realização dos seminários setoriais e das conferências (municipais, estaduais e intermunicipais), de forma que o Ministério da Cultura inclusive acompanhou todo processo, além de um dos promotores dos seminários setoriais (VARELLA, 2014). Não é, contudo, o que se vê hoje.

Como se sabe, a Medida Provisória nº 1.012/2020 prorrogou a vigência do PNC até 2022. O texto, que formalmente modificaria a Lei nº 12.343/2010, foi remetido ao presidente da república para sanção ou veto no mês de maio de 2021. Nesse ponto, ainda que a medida simbolize considerado avanço ao menos quanto à continuidade da existência do PNC no campo formal, vale ressaltar algumas características estruturais que permanecem conduzindo sua inefetividade no campo material. A prorrogação do texto impede, ao menos, o não esvaziamento do Sistema Nacional de Cultura – que perderia sua norma balizadora. Da mesma forma, não paralisa institucionalmente a própria gestão da cultura

brasileira em todo território nacional, como fundamentou o governo federal na Medida Provisória publicada. De igual maneira, evita-se um abrupto retrocesso à ideia material da cultura proposta pela própria Constituição Brasileira, especialmente em seu artigo 215, que evidenciaria, na prática, o esvaziamento das políticas culturais, ao deixar de estabelecer os meios para o pleno exercício e direito de manifestações culturais, além da efetivação do acesso às fontes da cultura, um dos principais objetivos do PNC.

Contudo, permanecem ainda mais latentes as problemáticas já observadas no PNC. A Emenda Constitucional nº 48/2005, que antecedeu a promulgação da Lei nº 12.343/10, estabelecia que o Plano Nacional de Cultura deveria conduzir à defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; democratização do acesso aos bens da cultura; e valorização da diversidade étnica e regional. Na ocasião, Lia Calabre nos recorda que a forma como a primeira Conferência Nacional de Cultura foi elaborada e realizada nos permite tomá-la como uma etapa fundamental para a elaboração do Plano Nacional de Cultura: "foram mais de 400 conferências municipais e/ou intermunicipais envolvendo 1.200 cidades e uma média estimada de 55 mil pessoas. Ocorreram 19 conferências estaduais e mais a do distrito federal com o resultado final de 1.300 participantes na plenária nacional realizada em Brasília" (CALABRE; MOREIRA, 2012, p. 8). O resultado de cinco dias de discussões em Brasília foi frutífero para os rumos da cultura brasileira: a plenária da 1ª Conferência Nacional de Cultura – CNC aprovou 63 diretrizes de política pública de cultura, que deveriam integrar prioritariamente o Plano Nacional de Cultura.

A última conferência foi realizada em 2016, o que denota uma patente necessidade de se realizar uma quarta conferência para atualização das metas do PNC, o que deveria ser fundamento por dados precisos sobre o setor cultural brasileiro e devidamente acompanhado e monitorado pelo MinC, hoje já não mais existente. Apesar de atualmente a pasta da cultura contar com uma estrutura pública e administrativa reduzida, em termos de orçamento, e de estar inclusive subordinada a uma área ao menos questionável (o turismo), hoje contamos com mais condições materiais de realizar uma nova CNC de larga escala e amplo alcance. Isso porque contaria com a contribuição do maior desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação. Com a vontade política devida, haveria ainda a possibilidade de acesso a tais ferramentas.

Nesse tocante, destaca-se a essencialidade de a sociedade civil e os agentes culturais mobilizarem, no campo político, articulações como a CNC, para que enfim se retome a organização e a (re)formulação do Plano Nacional de Cultura, reavaliando suas metas, seus objetivos e seus eixos centrais para a efetivação da política cultural brasileira, a partir do planejamento. A despeito da atual crise sanitária e política, tais articulações já deveriam estar sendo articuladas e planejadas, a tempo de formular-se um novo texto que entrasse em vigência em 2023, quando findasse a vigência do atual PNC.

Aqui, nos referimos ao "repensar" os exatos rumos e instrumentos para a

recondução do planejamento cultural brasileiro, sistematizado por uma efetiva política cultural, que deveria ser refletida no PNC, a partir de um caminho que seja trilhado com características tão democráticos e participativas quanto na elaboração do texto vigente. Referimo-nos também às tentativas de mobilização conduzidas à efetivação dos principais eixos do PNC e, nesse ponto, talvez até revê-los, como o planejar e coordenar os instrumentos disponíveis para os fins específicos da diversidade cultural (segundo eixo do PNC) e da universalização do acesso à arte e à cultura (terceiro eixo), além da ampliação da participação da cultura no desenvolvimento, a participação social e todos os demais objetivos primordiais da política cultural brasileira.

Antonio Albino Canelas Rubim destaca que, por sua força social e política, em muitos momentos, verifica-se a transformação "do documento em um amontoado disforme e dispersivo de conteúdos, por vezes repetitivo, das mais distintas reivindicações e visões, sem possibilitar uma estruturação mais orgânica que permita definição de prioridades, imprescindível a um plano consistente" (RUBIM, 2008, p. 61). A situação torna-se ainda mais problemática quando tal dispersão é conjugada com um diagnóstico do autor – com o qual concordamos quanto à sua fragilidade e fragmentação – que apenas resvala, mas é incapaz de produzir uma análise consistente da cultura e das políticas culturais brasileiras:

> sem este diagnóstico rigoroso, a tarefa de definir os problemas mais substantivos a serem enfrentadas pelo PNC torna-se ainda mais distante. O plano fica impossibilitado de determinar com precisão os problemas, prioridades e metas. Por conseguinte, a construção de um sistema de acompanhamento e avaliação do PNC torna-se bastante problemática (RUBIM, 2008, p. 62).

Dos principais problemas do PNC segmentados pelo autor, destacamos aquele que consideramos estrutural: o de não propor soluções e caminhos coordenados para as problemáticas levantadas e objetivadas. A título meramente exemplificativo, mas que toca em um fator crucial para o desenvolvimento cultural brasileiro, está a questão da formação[9], cujo PNC não é capaz de produzir, por superação, uma proposta mais sistemática e consistente da problemática. Essa característica se revela imbricada diretamente com a crise e o enfraquecimento da ação estatal sistematizada pelo planejamento e execução das políticas culturais: "o esquecimento do tópico pessoal em discussões como a gestão pública e participativa, *ou o fortalecimento da ação do Estado no planejamento e execução das políticas culturais,* sem dúvida, torna-se sintomática nesta perspectiva" (RUBIM, 2008, p. 65, grifo nosso). Em outros termos, significa dizer que o planejamento e, por extensão, o PNC, deveriam conduzir uma política cultural coordenada, que difere da ação cultural e a transcende, posto que é estrategicamente organizada e, sobretudo, coordenadora das formulações e práticas culturais.

Há, entretanto, algumas razões que excedem o campo cultural e que levam ao descompasso do Plano Nacional de Cultura

9 O SNC contemplava em seus elementos um programa de formação, mas não foi implementado.

e da política cultural brasileira em nutrir o passado na memória nacional, compreender as especificidades do presente e transformar o futuro, alcançando o desenvolvimento cultural. Dentre um vasto leque, destacamos brevemente a dificuldade de formulação de um modelo de futuro simétrico a seu próprio tempo, já que um plano cultural tende a ser idealizado de acordo com as características de seu presente e o patrimônio cultural. Dado que a vida cultural e sua produção não são estáticas – pelo contrário, transformam-se em velocidade acelerada pelos avanços tecnológicos e pela própria inventividade dos indivíduos –, a conciliação do projeto cultural nacional com o patrimônio cultural e os bens culturais produzidos é ainda mais árdua (ALEM, 2017).

Os três principais obstáculos do planejamento delineados por Gilberto Bercovici, que de igual maneira refletem na dimensão cultural, contribuem para entendermos as insistentes limitações não só ao desenvolvimento cultural, como também à própria dificuldade de materialização do PNC que teve sua vigência prorrogada pela Medida Provisória nº 1.012/2020. Aliando a questão cultural à compreensão de Bercovici, permanecem como causas a crise estrutural do Estado brasileiro e a ausência de um projeto nacional de desenvolvimento[10].

O primeiro dos obstáculos consiste na falta de coesão da estrutura administrativa pública. Isso porque o Estado brasileiro permanece formado sob uma máquina burocrática fragmentada, capaz de impedir a interligação entre as políticas econômicas e sociais elaboradas. Por essa razão, ainda que a Presidência brasileira seja forte, lhe falta um órgão coordenador e planejador com poderes efetivos. A ausência de organismos articulados, que literalmente conversem entre si, faz com que se perpetuem os conflitos políticos no interior do Estado. Ainda que os conflitos nem sempre comprometam os objetivos de determinadas políticas nacionais, alteram o ritmo das políticas de desenvolvimento e impedem uma ação coordenada pelo poder público (BERCOVICI, 2005).

Compartilhamos do entendimento de Nichollas Alem (2017), de que tal problema é agravado no campo cultural, diante da rara inserção da cultura como pauta central dos governos. Enquanto a política cultural continuar restrita aos órgãos voltados à atuação no campo da cultura – Ministério (enquanto havia o Ministério da Cultura) secretarias, autarquias, fundações etc. –, estaremos nos olvidando de outras diversas dimensões da cultura, tida como o *fruto dos esforços que realizam homens e mulheres para melhorar sua qualidade de vida* (FURTADO, 2012).

O segundo obstáculo do planejamento reside em sua redução ao orçamento. Não há – ou não deveria haver – equivalência entre a realização e implementação do plano e a previsão orçamentária, ainda que a primeira dependa da segunda. Pelo contrário, são as três leis orçamentárias previstas na Constituição Federal de 1988, o plano plurianual, as diretrizes orçamentárias e os orçamentos anuais, que deverão estar compatíveis ao planejamento global, além de interligadas entre si, conforme dispõe o artigo 165, §4º. O planejamento não pode ser, portanto,

10 Nesse tocante, importa ressaltar que o Sistema Nacional de Cultura acrescentou em seu texto a criação de comissão tripartite que, no entanto, não foi implementada.

reduzido ao orçamento, "e por um motivo muito simples: porque perde sua principal característica, a de fixar diretrizes para a atuação do Estado (BERCOVICI, 2005, p. 81).

Por fim, um terceiro entrave reside na caracterização neoliberal das reformas administrativas, responsáveis pela diminuição do papel e da participação do Estado no domínio econômico. A índole neoliberal se materializa na privatização de empresas estatais, no redirecionamento de serviços públicos à iniciativa privada e na redução da autonomia do administrador. Nesta última, passa a predominar na administração pública a instituição de instâncias de controles, baseadas em critérios exclusivamente técnicos, em um contexto que possibilita o avanço do chamado Estado regulador, cuja política econômica passa a ser setorial e conduzida por "agências", entre tantos outros fenômenos. Dessa forma, contrariou-se o fundamento próprio das políticas públicas, compreendida como prestações positivas do Estado mediante serviços públicos, ao criarem-se "duas áreas distintas de atuação para o Poder Público" (BERCOVICI, 2005, p. 83-84).

Apesar da falta de recursos orçamentários do Ministério da Cultura, capaz de comprometer o cumprimento das metas definidas junto à sociedade civil, entende-se que o Plano Nacional de Cultura perdeu grande parte de sua força institucional. São raras as ocasiões em que o Plano é recordado em discursos da atual secretaria especial de cultura, ou utilizado como fundamento de projetos de lei ou apresentação de novas políticas culturais. Outro fator limitador são as reiteradas mudanças de gestão e fechamentos e reaberturas constantes do Ministério, agora intensificadas diante de sua extinção em janeiro de 2019, que culminou na instabilidade institucional e descontinuidade de projetos. Tampouco se tem notícia de trabalhos de elaboração de texto substitutivo ao PNC atual, com vigência até 2020.

Vale ressaltar que o Plano Nacional de Cultura não é uma carta de intenções, mas um programa constitucional, previsto no artigo 215 da Constituição e instituído pela Lei nº 12.343/2010. Da mesma forma, não deve ser identificado como política de governo, interrompível e substituível de acordo com a discricionariedade ou adequação ideológica de determinada gestão. Pelo contrário, os objetivos do Plano possuem força normativa e impõem ao Estado a prestação de políticas por meio de sua consecução. As metas, por sua vez, não são apenas orientadoras do conjunto de ação a ser implementado, mas um conjunto de compromissos assumidos perante a sociedade. Enquanto marco legal, o PNC deve fazer parte da "moldura" de todas as políticas referentes ao campo da cultura no âmbito federal (ALEM, 2017).

Algumas questões pendentes

Como vimos, o nítido enfraquecimento do PNC reflete uma crise macro do planejamento e do desenvolvimento no Brasil, que ultrapassa a dimensão cultural. Expressa ainda a "hora da vez do neoliberalismo", que ocupou um espaço semivazio provocado pela crise de projetos oligárquicos e de projetos populistas, impondo, para essa ocupação, a estratégia de transferir,

para empresas privadas, a iniciativa cultural, e de reduzir substancialmente as intervenções do Estado e, por consequência, as ações culturais dos setores populares. As prescrições monetaristas implicam ainda na redução do financiamento estatal para a cultura e demais setores coligados aos direitos sociais promulgados pela Constituição, além de uma pluralidade de concessões às empresas privadas dos espaços tradicionalmente administrados pelo governo (CANCLINI, 2019). Tal escolha deliberada do neoliberalismo caminha no sentido oposto a um desenvolvimento nacional de veias furtadianas, isto é, um desenvolvimento que promova a transformação social e a melhora qualitativa da vida.

Ora, a indispensabilidade do desenvolvimento cultural, que somente pode ser perseguido pelo planejamento materializado, ao menos teoricamente, no Plano Nacional de Cultura, reside na garantia constitucional do direito à cultura. Trata-se de recolocar a cultura no patamar da essencialidade da vida humana, isto é, como uma questão de primeira ordem que é, acima de tudo, coletiva. Uma prorrogação meramente protocolar da vigência do PNC para até 2022 nos parece simbolizar a manutenção da ótica perversa de retirar a questão coletiva do desenvolvimento cultural brasileiro. É dizer, "mas como o resultado de relações individuais: é uma decisão pessoal a de financiar determinadas despesas culturais e escolher a quem dar o dinheiro, e também se supõe que a criação artística e literária é um ato de indivíduos isolados" (CANCLINI, 2019, p. 58-59).

O planejamento é o instrumento que coordena os meios e ações para um fim que reside não só na efetivação da política cultural, como também na garantia dos direitos culturais e, sobretudo, da democratização cultural de um país. Para tal, as demandas nesse campo devem ocupar uma posição central nas lutas políticas para conseguir mudanças estruturais. A mera prorrogação da vigência do PNC representa uma conquista simbólica, mas parece não ter espaço político e institucional para tornar-se uma conquista efetiva, diante das perspectivas aqui brevemente destacadas, tais como a austeridade fiscal, o apagamento das políticas culturais e, sobretudo, a crise do planejamento somada à desvalorização da questão cultural como uma categoria de segunda ordem.

Os descompassos que impedem uma efetiva implementação do Plano Nacional de Cultura devem sofrer intensificadas represálias neste biênio de prorrogação quase meramente protocolar do PNC, ante a notória crise política, econômica e cultural que já assolava o país antes mesmo da pandemia do novo coronavírus. Soma-se à equação diagnóstica de uma improvável inefetividade da estrutura do PNC o atual quadro político brasileiro, que evidencia um movimento de esvaziamento das políticas culturais, com severo impacto na garantia dos direitos culturais e no próprio desenvolvimento. Revela-se o atual cenário como verdadeira anomia das políticas culturais, denotada pela autoritária imposição de "filtros ideológicos" nas pautas da cultura, além de, no âmbito federal, um movimento de desmonte estrutural do Ministério da Cultura, guiado por uma política de austeridade e de contingenciamento de gastos, o que provocou uma deterioração administrativa na área.

Resta saber se o setor cultural e a sociedade civil irão resistir ao apagão

cultural, a ponto de ter força suficiente para reiniciar uma mobilização que corrompa o perverso destino imposto à cultura, cujo projeto em curso evidencia percorrer o sentido oposto do desenvolvimento cultural. Que o povo possa fazer valer seu direito constitucional e tornar o Estado uma arena de luta e mobilização, retomando os rumos da política cultural brasileira. Reconduziremos o planejamento cultural e o materializaremos, enfim? ■

[AMANDA SALGADO E CARVALHO]
Mestranda em Direito Político e Econômico na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais do Centro de Estudos Latino-americanos em Cultura e Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC/USP). Advogada e associada no Instituto de Direito, Economia Criativa e Artes.
E-mail: amandasalgadoc@gmail.com

[DANILO JÚNIOR DE OLIVEIRA]
Doutor na área de Direitos Humanos pela Faculdade de Direito da USP. Graduado e mestre em Direito pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (Uenp). Advogado. Pesquisador e docente na pós-graduação lato sensu em Gestão de Projetos Culturais no CELACC/USP. Professor nos cursos de Direito da Universidade Ibirapuera (Unib) e Unidrummond. Pesquisador colaborador do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap).
E-mail: dan.jr@uol.com.br

Referências

ALEM, Nichollas de Miranda. **O direito econômico da cultura**: uma análise dos gastos públicos indiretos com cultura. 2017. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BERCOVICI, Gilberto. **Constituição econômica e desenvolvimento**: uma leitura a partir da Constituição de 1998. São Paulo: Malheiros, 2005.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **O conceito de Cultura em Celso Furtado**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CALABRE, Lia; MOREIRA, Raquel. Financiamento da Cultura sob a ótica dos direitos culturais: possibilidades e desafios do Plano Nacional de Cultura. **Políticas Culturais em Revista**, v. 5, n. 2, p. 97-114, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Política cultural**: conceito, trajetórias e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANOTILHO, José Joaquim Gomes. **Constituição Dirigente e vinculação do legislador**: contributo para a compreensão das normas constitucionais programáticas. 2. ed. Coimbra: Coimbra, 2001.

COMPARATO, Fábio Konder. Planejar o desenvolvimento: a perspectiva institucional. *In*: COMPARATO, Fábio Konder. **Para viver a democracia**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 83-124.

COUTINHO, Jacinto Nelson de Miranda (org.). **Canotilho e a Constituição Dirigente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2002.

FREIRE, Alberto. O financiamento como recurso fundamental das políticas culturais. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 49-65.

FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FURTADO, Celso. (org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FURTADO, Celso. Entre inconformismo e reformismo. *In*: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). **Celso Furtado**: essencial. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013. p. 53-83.

FURTADO, Celso. **Obra autobiográfica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GRAU, Eros Roberto. **A ordem econômica na Constituição de 1988**. 14. ed. São Paulo: Malheiros, 2010.

GRAU, Eros Roberto. **Planejamento econômico e regra jurídica**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Oficina de implementação de sistemas estaduais e Municipais de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2013.

OLIVEIRA, Danilo Júnior de. **Direitos culturais e políticas públicas**: os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura. 2015. Tese (Doutorado em Direitos Humanos) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Plano Nacional de Cultura em debate. **Políticas Culturais em Revista**, v. 2, n. 1, p. 59-72, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SILVA, Adélia Cristina Zimbrão da. Relações federativas e arranjos institucionais intergovernamentais: o Sistema Nacional de Cultura. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 8., 2012, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

SOUZA, Washington Peluso Albino de. **Lições de Direito Econômico**. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris, 2002.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura**: direitos e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

VERBA, EVENTO E VOTO: A EMENDA PARLAMENTAR NA GESTÃO CULTURAL, NA PRODUÇÃO DE EVENTOS E NO CENÁRIO POLÍTICO DO BRASIL

[ARTIGO]

Bárbara Machado Mazzetti
Universidade de São Paulo
Rodrigo de Almeida Gama
Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O uso de verbas públicas na gestão cultural e na produção de eventos, por meio de emendas parlamentares, é o objeto de reflexão deste artigo. Busca-se discutir as políticas públicas e a regulamentação dos setores culturais e criativos, assim como a cidadania, diversidade e o direito cultural. Este artigo partiu da revisão bibliográfica sobre a Constituição Federal e de temas como emendas parlamentares, lazer, cultura e cidade, com vistas à compreensão de como são regulamentadas tais matérias em âmbito federal, estadual e municipal. O recorte de análise e reflexão escolhido está baseado no alto volume de eventos evangélicos viabilizados via emenda parlamentar e produzidos pela empresa público-privada São Paulo Turismo, trazendo à luz reflexões pertinentes sobre o uso da emenda parlamentar para fins religiosos, ideológicos e políticos, e como tal cenário influencia a política no país.

Palavras-chave: Gestão cultural. Emenda parlamentar. Diversidade cultural. Constituição Federal. Laicidade estatal.

The use of public funds in cultural management and in the production of events, through parliamentary amendments, is the object of reflection in this article. We seek to discuss public policies and regulation of the cultural and creative sectors, as well as citizenship, diversity, and cultural law. This article started from a bibliographical review of the Federal Constitution on topics such as leisure, culture, city, parliamentary amendments and how they are regulated at the federal, state and municipal level. The chosen analysis and reflection approach is based on the high number of evangelical events made possible via parliamentary amendment and produced by the public-private company São Paulo Turismo, bringing to light pertinent reflections on the use of the parliamentary amendment for religious, ideological, and political purposes and how such a scenario influences politics in the country.

Keywords: Cultural management. Parliamentary amendment. Cultural diversity. Federal Constitution. State secularity.

El uso de fondos públicos en la gestión cultural y en la producción de eventos, por medio de enmiendas parlamentarias, es objeto de reflexión en este artículo. Se pretende discutir las políticas públicas y la regulación de los sectores culturales y creativos, así como la ciudadanía, diversidad y el derecho cultural. Este artículo partió de una revisión bibliográfica sobre la Constitución Federal y temas como enmiendas parlamentarias, ocio, cultura y ciudad, con el fin de comprender cómo se regulan estas

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.186441

cuestiones en ámbito federal, estatal y municipal. El enfoque de análisis y reflexión elegido se basa en el alto volumen de eventos evangélicos posibilitados por enmienda parlamentaria y producidos por la empresa público-privada São Paulo Turismo, sacando a la luz reflexiones pertinentes sobre el uso de la enmienda parlamentaria para fines religiosos, ideológicos y políticos, y cómo tal escenario influye en la política del país.

Palabras clave: Gestión cultural. Enmienda parlamentaria. Diversidad cultural. Constitución Federal. Laicidad estatal.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.186441

Lazer e cultura na Constituição Federal de 1988

A Constituição Federal de 1988, por muitos chamada de Constituição Cidadã – porque marcou o fim de um período de autoritarismo, arbitrariedades e falta de transparência na gestão pública –, é bastante rica na garantia de direitos sociais, dentre os quais se destacam o lazer e a cultura[1]. A competência para legislar e promover esses direitos é compartida entre União, estados e municípios[2]. Portanto, é também dos três entes federativos a responsabilidade pela criação e financiamento, por meio de suas respectivas leis e normas orçamentárias, de políticas voltadas à consecução dos aludidos direitos sociais.

Embora não se ignore o papel fundamental de União e estados de traçar diretrizes e estabelecer planos com vistas à garantia do lazer e da cultura, é em âmbito municipal que se realiza a maior parte das políticas nessas áreas. Com efeito, atenta às necessidades e peculiaridades da realidade local, a gestão municipal tem melhores condições de compreender e assegurar a realização dos direitos culturais que mais se coadunam com os interesses de sua população. Tal assertiva se mostra ainda mais verdadeira em um país como o Brasil, em que a diversidade e o tamanho são marcas definidoras do território e do povo.

Assentadas tais premissas, importa compreender de que forma se dá o financiamento das políticas culturais, já que, para que elas se realizem, é necessário que haja, além de engajamento social e disposição dos agentes políticos, suficientes recursos orçamentários. É sobre o que passamos a refletir a seguir.

Orçamento público e financiamento das políticas culturais

A disciplina do orçamento público é das mais relevantes preocupações do Estado democrático de direito, visto que é por meio dela que se estabelecem os mecanismos de financiamento das políticas traçadas pelos diferentes entes federativos. Conforme mencionado anteriormente, os três entes federativos têm competência para legislar, por meio da casa legislativa respectiva, sobre as matérias de sua alçada. Editada, discutida e promulgada a lei, fica a cargo do Executivo a efetivação das políticas traçadas pelo Legislativo.

No entanto, para que a política pública cultural saia do papel e deixe de ser mera

1 Exemplificativamente, há, na Constituição, previsões nesse sentido nos artigos 6º, *caput*, 7º, IV, 23, IV e V, 24, IX, 215, 216-A 217, 221, § 3º, 227, entre outros.

2 "Art. 23. É competência comum da União, dos estados, do Distrito Federal e dos municípios: [...] V – proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação, à ciência, à tecnologia, à pesquisa e à inovação. Art. 24. Compete à União, aos Estados e ao Distrito Federal legislar concorrentemente sobre: [...] IX – educação, cultura, ensino, desporto, ciência, tecnologia, pesquisa, desenvolvimento e inovação. Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais" (BRASIL, 1988).

previsão legal, é necessário que sejam destinados recursos orçamentários para sua consecução. Tais recursos devem ser previstos nas leis orçamentárias, instrumentos legais de elevada importância e objetos de intensa disputa política, afinal, é por meio delas que são destinados os quinhões financeiros às diferentes áreas de interesse da gestão. A iniciativa para edição dessas leis é do chefe do Poder Executivo, que deverá eleger as prioridades de sua gestão e exercer o difícil encargo de gerir recursos que, em regra, são escassos, diante da multiplicidade de necessidades que a União, o estado ou o município apresentam.

O desafio se torna ainda maior se considerada a pressão exercida pelos diversos agentes políticos com os quais se relaciona o chefe do Executivo – sejam os vereadores e membros de outras instâncias e poderes da federação, sejam os próprios munícipes, empresários e demais interessados. É por essa razão que a tramitação das leis orçamentárias na Câmara dos Vereadores é quase sempre acompanhada de debates intensos e acalorados, discussões sobre prioridades e, como é natural, discordâncias, perdas e ganhos de diferentes grupos de interesse. De toda forma, é da essência da democracia que tais discussões ocorram com transparência nas sessões legislativas, oportunidades em que serão contrapostos interesses e necessidades para que se chegue a um resultado final, que será tão mais legítimo quanto mais participativo houverem sido os debates.

Assim, o texto final da lei orçamentária deverá expressar, na área da Cultura, como também nas demais, o complexo mosaico de interesses e necessidades do momento em que editada. Somente dessa forma é que se garante que o orçamento tenha destinação legítima e condizente com os interesses políticos e sociais do município. É neste contexto do exercício de alocação dos recursos orçamentários que aparecem as chamadas emendas parlamentares, sobre as quais discorreremos adiante.

Emendas parlamentares e a destinação orçamentária para a área da cultura e do lazer

Emendas parlamentares são o instrumento por meio do qual os membros do Poder Legislativo participam da elaboração da lei orçamentária. Conforme abordado no tópico anterior, quem propõe o texto inicial da lei é o chefe do Executivo, mas, durante sua tramitação na casa legislativa, seus membros propõem intervenções, as chamadas emendas. Dentre estas, há as que incrementam o orçamento com novas destinações. A Constituição Federal estabelece que metade desses recursos deve ser voltada a ações e serviços públicos na área da saúde[3]. A outra metade pode ter sua destinação livremente eleita pelo membro do Poder Legislativo.

Concluída a tramitação do orçamento e promulgada a lei, o chefe do Executivo

3 "Art. 166, § 9º As emendas individuais ao projeto de lei orçamentária serão aprovadas no limite de 1,2% (um inteiro e dois décimos por cento) da receita corrente líquida prevista no projeto encaminhado pelo Poder Executivo, sendo que a metade deste percentual será destinada a ações e serviços públicos de saúde" (BRASIL, 1988).

é quem deverá dar efetividade à previsão orçamentária, executando-a. A partir de 2015, uma Emenda Constitucional (EC nº 86) passou a estabelecer a obrigatoriedade da execução dos recursos previstos nas emendas parlamentares. Assim, o que antes era tido como faculdade do Executivo e utilizado como moeda de negociação com o Legislativo, passou a ser um dever[4]. De toda forma, fato é que, a partir de então, vigente a lei, a verba é utilizada para a realização da ação escolhida pelo legislador.

Os critérios para a escolha do destino da verba proveniente das emendas parlamentares variam conforme as circunstâncias e interesses envolvidos. Frequentemente, os recursos são utilizados como aceno às bases eleitorais dos políticos e das legendas partidárias. É comum, por exemplo, que o dinheiro seja utilizado para a realização de eventos que têm como público-alvo sujeitos determinados de certa localidade ou município. O interesse público que deveria orientar a destinação orçamentária dá lugar, então, a motivações nem sempre republicanas e que, por vezes, buscam a manutenção do poder de grupos políticos específicos, com vistas à reeleição no pleito subsequente e, portanto, a imposição de entraves à renovação política.

Para melhor compreensão dessa dinâmica, é necessário que nos debrucemos sobre conceitos ligados à teoria cultural e seu papel na formação de subjetividades e identidades culturais. É o que passamos a fazer.

Breve revisão de conceitos e conexões: lazer, cultura e cidade

O lazer é o tempo-espaço livre do indivíduo, em que, após já ter realizado suas obrigações familiares, sociais e profissionais, ele pode dedicar-se de livre e espontânea vontade a alguma atividade de seu interesse. Descansar, divertir-se e desenvolver são funções centrais conectadas intrinsecamente dentro da esfera do lazer, conceituado por Joffre Dumazedier (1980) como:

> Um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou ainda para desenvolver sua formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora, após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais (DUMAZEDIER, 1980, p. 19).

O lazer, por meio de seus conteúdos culturais e de seus espaços e equipamentos potenciais, principalmente com a animação cultural, pode promover novas vivências artísticas, dando lugar à arte enquanto seu conceito ampliado, como experiência e multiplicidade, ao passo que contribui para a superação do *status quo*. Podemos, assim, compreender a arte e as manifestações artísticas como elementos que colaboram

4 A respeito da obrigatoriedade da execução das emendas parlamentares e da divergência acerca da incidência da norma também em âmbitos estadual e municipal, cf. Carra (2015). Embora o autor questione a aplicabilidade da previsão da EC nº 86/2015 em estados em municípios, entendemos que, por uma questão de simetria constitucional, ela deve ocorrer.

para a construção de uma cultura ou identidade cultural, entendendo cultura pela definição de Milton Santos (2000):

> O conceito de cultura está intimamente ligado às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade. Ela é uma manifestação coletiva que reúne heranças do passado, modos de ser do presente e aspirações, isto é, o delineamento do futuro. Por isso mesmo, tem de ser genuína, isto é, resultar das relações profundas dos homens com seu meio, sendo por isso o grande cimento que defende as relações locais, regionais e nacionais contra as ameaças de deformação ou dissolução de que podem ser vítimas.

A cultura pode ser compreendida enquanto processo genuíno que advém de relações profundas do sujeito com seu meio, repercutindo em manifestações coletivas autênticas, a exemplo de eventos dos mais variados tipos. Tais manifestações direcionam e definem os traços de determinada sociedade, perpassando, assim, todas as suas esferas, em função de expor, das mais diversas formas, o conhecimento obtido e a geração de novos conhecimentos, formando um processo cíclico culturalmente educacional. Tendo também, segundo Hall (2009), a cultura como local de convergência, a partir da ruptura das relações de trabalho intelectual e realidade prática, dentro da contínua dialética entre "poder" e "conhecimento", é possível adentrar no entendimento de identidades culturais, enquanto pontos de identificação, pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história, sempre considerando, também, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial, em que, assim, "as identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história" (HALL, 1996, p. 70).

Fazendo-se valer de autores como Friedmann (1968), que discute a divisão e uso dos tempos sociais, é possível perceber como o campo complexo e denso do lazer se expande para além dos muros da divisão dicotômica do tempo de trabalho e do controle da *mass media* (mídia de massa) enquanto canais de comunicação veiculados em grande escala e muitas vezes com conteúdo tendencioso e/ou manipulador. Isso porque o lazer está atrelado a toda uma dinâmica social global, tornando-se inseparável da sociedade e representando, ao mesmo tempo, seu aspecto mais libertador, pois, assim como defende o autor, o lazer é essencialmente liberdade. Diferentemente do que a indústria cultural apresenta enquanto lazer, como entretenimento e consumo alienado de bens culturais, ele é o cenário em que identidades afloram, ideologias podem ser compartilhadas livremente e novos posicionamentos sociais, políticos e culturais ocorrem. O lazer se estabelece, portanto, como parte de um processo de emancipação, promovendo uma estrutura que viabiliza diferentes trocas de bens materiais, de serviços e de símbolos entre diversas categorias de sujeitos e o modo como acontecem aí ações e reações de atribuição de nomes, de títulos de determinação de semelhanças e diferenças a partir do que eles simbolicamente determinam (BRANDÃO, 1986). O lazer, então, é o espaço de encontros e trocas culturais, de identidades diversas que, conectadas, ampliam ambos os horizontes.

Compreendendo a complexidade do que é a identidade, há de se colocar também o que é a ideologia, que pode ser inicialmente conceituada segundo Chaui (1980), para quem

> Um dos traços fundamentais da ideologia consiste, justamente, em tomar as ideias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais ideias expliquem aquela realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as ideias elaboradas (p. 5).

Respeitando, assim, as diferentes colocações históricas abordadas sobre esse tema, acredita-se que a ideologia perpassa e ultrapassa as características de uma classe ou mesmo de uma dominação política e estatal, pois pode simbolizar o conjunto de crenças e valores que o indivíduo expressa para o mundo, estando, portanto, diretamente relacionada também com sua identidade. Assim, a construção simbólica vivenciada reflete o posicionamento em nível pessoal, em identidade, ou em nível coletivo, em ideologia.

Dessa forma, tomando por base a importância de atividades e vivências autênticas coletivas ou individuais, em todos os âmbitos sociais, mas, principalmente, em momentos de lazer e formas de manifestação cultural, a construção do indivíduo se dá, dentro do complexo e contínuo processo de identificação para com seus próprios valores e com o outro. Assim, tendo a identidade cultural enquanto lugar que se assume, também é necessário questionar em que medida esse processo está submetido a influências externas, também relacionadas às opções de lazer a que o indivíduo tem acesso, às vivências artísticas, culturais, políticas e ideológicas com as quais entra em contato, e quais os espaços e lugares que circula no decorrer de sua construção como indivíduo e cidadão. Assim, seja em casa, com a família, no bairro com os amigos, no centro de uma cidade, no deslocamento no meio urbano, nos ambientes de trabalho, a construção do indivíduo será um reflexo das vivências e trocas nestes espaços e lugares. Ocorre então um efeito imediato de "retroalimentação cultural", principalmente nas cidades e nos polos urbanos, enquanto locais de grande densidade populacional e, portanto, diversidade cultural, à medida que o indivíduo influencia o espaço, é também influenciado por ele. E é sobre isso que trataremos a seguir.

Cidade e cidadania

Segundo Sennett (1999), a cidade também é um operador social, não apenas passivo, mas que também recebe e induz ações, havendo, assim, uma complexidade da dinâmica social que opera para além do mundo do trabalho – as cidades também participam da construção social – muito mais complexa que as estruturas formais do sistema de produção capitalista. Dessa maneira, a cidade como ator social opera e é operada. E, se entre cidade e sociedade está a urbanidade, os espaços urbanos nos produzem enquanto indivíduo e coletivo, pois, por meio dela, aproximando, relacionando e criando, a própria cidade solicita e produz necessidades, produz realidades novas a partir da intensificação de realidades diversas. Tendo em vista o conceito de

urbanidade enquanto processo de interação e integração social no espaço, por meio das relações humanas presentes e potentes no meio urbano, dentro de uma noção que visa valorizar e promover o mundo vivido – trabalhando e refletindo acerca dos sistemas de normatização comunicativa, em que se entende norma como convenção social –, uma cidade com urbanidade é símbolo de uma participação ativa na dinâmica social, por meio de maior coesão social, melhor convívio, favorecendo também o fator de produtividade econômica. Ao passo que seu oposto, uma cidade sem urbanidade, pode levar a mais consumismo, a pessoas em busca de diferenciação com o outro, grupos que não se reconhecem, gerando mais conflitos e acentuando disputas espaciais, divisão e aversão cultural, resultando, dessa maneira, em uma cultura antiurbana que promove a cidade enquanto ambiente de disputa. Assim, a vivência e ocupação dos espaços públicos refletem diretamente o direito à cidade e o direito ao lazer e mensuram como a urbanização também estabelece as potencialidades e limites da cidadania, assim como discutem Isayama e Linhales (2006, p. 102): "da noção de direito à cidade como ampliação dos direitos de cidadania que se poderia encontrar o alcance e os limites do que hoje se formula como direito ao lazer".

Assim, a partir da breve explanação dos conceitos de lazer, cultura, identidade cultural, ideologia, cidade e cidadania cabíveis para este artigo, é possível perceber como esses elementos estão intimamente conectados, em uma intra e interdependência. Pois, uma vez que as opções disponíveis de lazer e manifestações culturais às quais o indivíduo tem acesso e/ou contato acabam por definir sua identidade cultural – enquanto reconhecimento individual – e, consequentemente, sua ideologia – enquanto reconhecimento coletivo, tais relações sociais e culturais também são resultados de ações políticas, diretas ou indiretas, de promoção ou restrição de determinadas atividades de lazer e/ou manifestações culturais. Como é sabido, o pertencimento advém do processo de reconhecer, zelar, preservar e até mesmo exaltar tal postura, pensamento, conduta ou opinião. Fruto possível das sementes plantadas em relação às opções de lazer e cultura que foram previamente vivenciadas em um contexto físico e urbano, caracterizado como cidade. Assim, a prevalência de determinados tipos de manifestações culturais, atividades e/ou eventos em detrimento de outros, seja temporariamente ou permanentemente, em espaços ou equipamentos específicos, acaba também por moldar o espaço coletivo enquanto cidade e a conduta das pessoas que a habitam, enquanto cidadania individual e coletiva, fortalecendo e materializando crenças, valores e ideais nos espaços urbanos.

O acesso à educação e saúde básicas, a inclusão socioeconômica das classes menos favorecidas, o direito à cidade, ao lazer e à cultura são alguns dos principais desafios políticos, sociais e culturais que temos pela frente, mas o encontro de diferentes manifestações religiosas, identidades culturais e ideologias, de forma igualitária e recíproca, é, sem dúvida, um dos grandes desafios da gestão cultural no país e, mais precisamente, em São Paulo. Na capital econômica do Brasil, por diversos fatores político-sociais, tendem a prevalecer velhas políticas hegemônicas governamentais, favorecendo grupos que restringem o acesso e a diversidade cultural e, pelo

efeito inverso, promovem a alienação e manipulação de diversos grupos. É sobre o que refletimos adiante.

O financiamento de eventos evangélicos por meio de recursos públicos e emendas parlamentares

Ocultos sob nomes como "Integração Social", "Convenção", "Congresso" e outros, os ofícios que autorizam os mais diversos eventos evangélicos realizados no Complexo do Parque Anhembi – Pavilhão de Exposições, Palácio de Convenções e Sambódromo – pela empresa público-privada São Paulo Turismo (SPTuris), são financiados por meio de emenda parlamentar e beneficiam diretamente igrejas como Sara Nossa Terra, Igreja Mundial do Poder de Deus, Igreja Universal do Reino de Deus, entre tantas outras dos mais variados portes, distribuídas sobre as diferentes áreas da malha urbana e rural, em sua maioria nas periferias, apresentando alto impacto às comunidades do entorno. Com orçamentos que variavam entre R$ 30 mil e R$ 2.500 milhões, tais eventos eram autorizados por meio da legislação que garante a emenda parlamentar. Nos termos abordados nos tópicos iniciais deste artigo, vereadores da cidade de São Paulo ligados a bancadas religiosas utilizavam sua cota orçamentária para o financiamento de eventos de cunho notadamente religioso. Isso se dá por meio de ofícios de execução enviados para a São Paulo Turismo, que fazia o briefing do evento e respectivo orçamento, devolvia para o gabinete de origem que, autorizando o orçamento, repassava para a Casa Civil ou para a extinta Secretaria de Turismo de São Paulo, que, por sua vez, liberava a verba para a realização do evento.

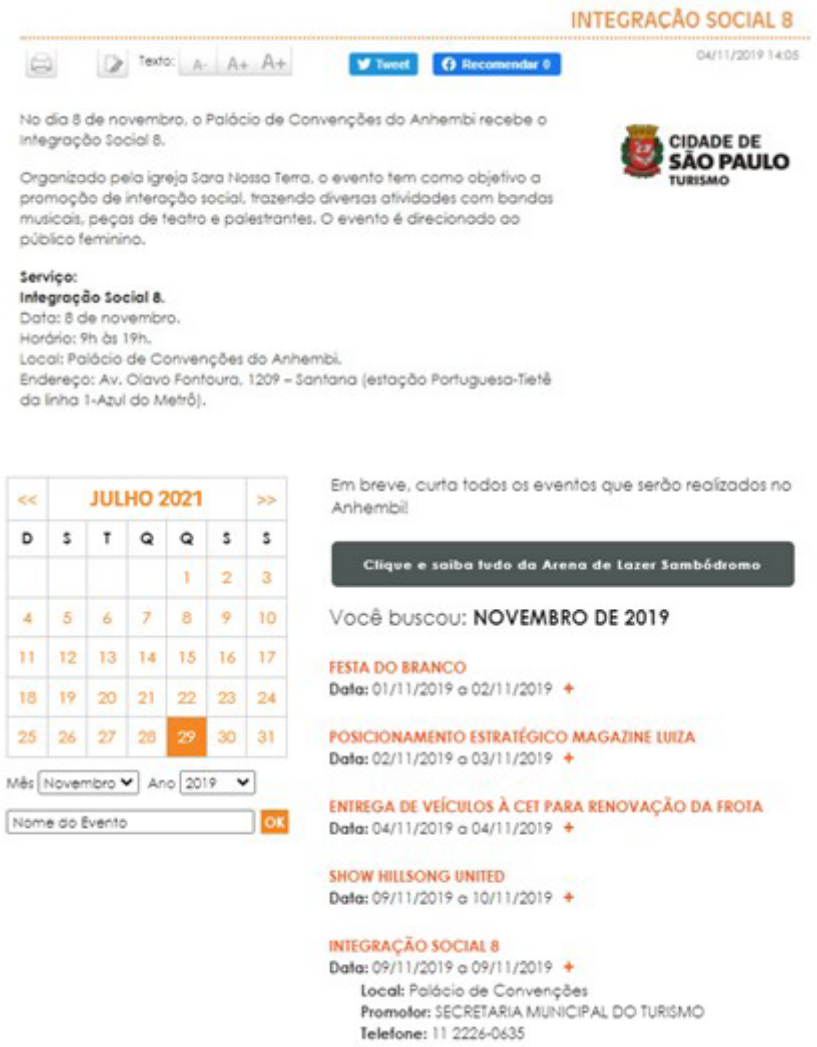
Segundo reportagem publicada no *Estadão* em 2020, custear eventos é a atividade que mais cresceu entre os 55 vereadores de São Paulo, e 39% das emendas parlamentares de São Paulo daquele ano foram destinadas à realização de eventos. Imagine o porquê. Somada à facilidade de patrocinar eventos de acordo com a inclinação política ou a ala ideológica, há também a Lei de Licitações, que garante que, além do evento, o parlamentar indique a entidade que receberá o dinheiro para a realização. Segundo a matéria do *Estadão*, "os parlamentares defendem esses gastos com a justificativa de que a população precisa de entretenimento" (RIBEIRO; KRUSE, 2020), preferindo utilizar com eventos parte da verba anual de emenda parlamentar de R$ 4 milhões de que dispõe, e não com obras e benfeitorias permanentes à sociedade, já que elas podem demorar devido à necessidade de licitação pública.

Embora não se questione a legalidade das emendas parlamentares, porque autorizadas pela própria Constituição Federal, o que se discute neste artigo é o significativo e recorrente uso de tais verbas para esse segmento de eventos religiosos, especialmente evangélicos. Não há como ignorar a forte carga ideológica que carregam e sua clara intenção de reafirmação política. Tomem-se como exemplo os eventos da Expo Cristã, realizados nos dias 17 a 20 de outubro de 2019, no Pavilhão de Exposições do Parque Anhembi; bem como a Vigília Sal

da Terra – ligada diretamente à Igreja Universal do Reino de Deus –, realizada na virada dos anos de 2019 e 2020 no Sambódromo do Anhembi, ambos com orçamento milionário advindo de emendas parlamentares. O que se constata é que o financiamento de tais eventos com verbas públicas atende aos interesses de grupos religiosos específicos que, aliás, já têm caráter hegemônico.

Nos sites oficiais da São Paulo Turismo S/A e do Complexo Anhembi[5], por exemplo, é possível realizar a consulta de informações da agenda de eventos. Filtrando manualmente a busca pelo termo "integração social", aparecem ao menos três eventos citados que, em sua descrição, contêm informações sobre o organizador, a Igreja Sara Nossa Terra, e o promotor, a Secretaria Municipal de Turismo (Figura 1).

[Figura 1]
Agenda de Eventos do Complexo Anhembi



Fonte: Complexo Anhembi

5 Disponível em: https://bit.ly/39G7Ed7. Acesso em: 20 mar. 2021.

Vale ressaltar a grande dificuldade em encontrar informações públicas disponíveis de forma clara e transparente sobre tais eventos, pois, mesmo com diversas buscas e consultas, não conseguimos detectar informações da Secretaria Municipal de Turismo de São Paulo (SMTUR) ou da SPTuris que fizessem menção a tal evento, informando acordos firmados, custos e outros detalhes técnicos. Além disso, o evento "Integração Social", organizado pela Igreja Sara Nossa Terra e financiado pela SMTur, já conta com mais de dez edições realizadas, a última de janeiro de 2020, também no Complexo Anhembi, conforme o mesmo site também informa. Além de tal conexão entre evento, igreja e poder público, no dia 17 de junho de 2019, foi publicado, por meio do site do Ministério da Cidadania (2019), uma reportagem que cita: "Osmar Terra prestigia Celebração Internacional da Igreja Sara Nossa Terra. Ao lado do presidente da República, Jair Bolsonaro, o Ministro da Cidadania acompanhou o evento, realizado em Brasília". Tal reportagem discorre sobre o evento de celebração e do que foi discursado aos fiéis pelo presidente. Para além da liberdade religiosa que cada indivíduo tem, há claramente intenções políticas e culturais em cada evento promovido e prestigiado, principalmente quando se trata de verba pública.

Assim, a um só tempo, a prática viola o princípio da laicidade estatal e malfere também o princípio da igualdade, ambos com previsão na Constituição Federal[6]. De acordo com Roseli Fischmann (2012):

> O caráter laico do Estado, que lhe permite separar-se e distinguir-se das religiões, oferece à esfera pública e à ordem social a possibilidade de convivência da diversidade e da pluralidade humana. Permite, também, a cada um dos seus, individualmente, a perspectiva da escolha de ser ou não crente, de associar-se ou não a uma ou outra instituição religiosa. E, decidindo por crer, ou tendo o apelo para tal, é a laicidade do Estado que garante, a cada um, a própria possibilidade da liberdade de escolher em que e como crer, enquanto é plenamente cidadão, em busca e no esforço de construção da igualdade (p. 16).

A interpretação do texto constitucional, portanto, deve ser no sentido de que o Estado não deve se imiscuir em questões de natureza religiosa. O direito de culto ou de religião é, nesse sentido, um direito humano de primeira geração ou direito de abstenção (MARMELSTEIN, 2008), isto é, que assegura que o Estado deve se comportar diante da religiosidade respeitando que os sujeitos a expressem da forma que entenderem ser a melhor, mas sem agir para favorecer uma ou outra matriz religiosa.

Ao mesmo tempo, viola-se a igualdade constitucional na medida em que, por meio da realização de eventos de caráter evangélico, atende-se a um nicho social e político específico, sem compreender outras expressões religiosas igualmente importantes, mas que não têm o mesmo alcance e expressividade quantitativa.

6 "Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: [...] VI – é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias" (BRASIL, 1988).

Na prática, o financiamento dos mencionados eventos serve à reafirmação das já hegemônicas igrejas evangélicas, contribuindo para seu crescimento, sem qualquer contrapartida para o desenvolvimento de outras vertentes religiosas – daí a violação à igualdade substancial.

Além disso, o financiamento de eventos de caráter religioso por meio de emendas parlamentares é também inconstitucional por violar o que dispõe expressamente o artigo 19 da Constituição Federal[7], expressão ainda mais clara do princípio da laicidade estatal. Com efeito, ao proibir que os entes federativos subvencionem, isto é, subsidiem cultos religiosos ou igrejas, ou com elas estabeleçam relação de aliança, está se vedando também justamente que o Estado financie quaisquer eventos de natureza religiosa, uma vez que o objetivo da norma é revestir de isenção, sobretudo no que se refere à destinação orçamentária, os recursos públicos. Não há observância do interesse público quando é privilegiado um grupo específico, sem que o retorno do investimento seja disseminado na sociedade.

Assim, se por um lado a opção pela destinação orçamentária por meio das emendas parlamentares permite que haja maior capilarização dos recursos públicos, uma vez que o político eleito pode fazer chegar a verba a localidades distantes em que sediado seu eleitorado; por outro, não se pode admitir que tais recursos sirvam para privilegiar grupos e interesses específicos. Ou ainda, o que é pior, tampouco pode servir à reafirmação de expressões religiosas já consolidadas, como forma de retribuição pelo voto recebido, com vistas à perpetuação do político no poder.

[Figura 2]
Evento Expo Cristã, 18 de outubro de 2019



Fonte: acervo dos autores

A Figura 2 é extremamente simbólica do fenômeno que descrevemos. O projeto político ideológico que elegeu o atual presidente Jair Bolsonaro é reflexo de mais de uma década de articulação "legalizada" de ações entre poder público, igrejas evangélicas e sociedade civil. Legalizadas porque atuam e se utilizam de elementos assegurados pela Constituição para se promoverem, legitimarem e, por consequência, direta ou indireta, serem eleitos. É infeliz o fato de não ser possível encontrar informações públicas precisas em veículos oficiais sobre tais eventos, orçamentos, execução, entidades participantes e de quais gabinetes são provenientes as verbas.

7 "Art. 19. É vedado à União, aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios: I – estabelecer cultos religiosos ou igrejas, subvencioná-los, embaraçar-lhes o funcionamento ou manter com eles ou seus representantes relações de dependência ou aliança, ressalvada, na forma da lei, a colaboração de interesse público" (Ibidem).

Para além da dificuldade de encontrar informações oficiais detalhadas sobre gastos e direcionamentos das emendas parlamentares em portais de transparência, sites da São Paulo Turismo, Casa Civil e Prefeitura[8], assim como identificar custos gerais, empresas contratadas e entidades beneficiadas por eventos desse segmento, é sabido que a São Paulo Turismo, como empresa público-privada, era encarregada de executar tais eventos no espaço físico em que sediada, o Complexo Anhembi. Lá eram realizados eventos como convenções, congressos de pastores e bispos, encontros de música e culto que, embora mantida com recursos públicos, muitas vezes a entidade que promovia o evento ainda solicitava a "oferta" (ou dízimo) para o público presente – dando a opção de pagamento até com máquinas de cartão. O público muitas vezes era composto de pessoas de baixa instrução formal e poder aquisitivo, que frequentemente vinham por caravana de regiões distantes de São Paulo, passavam mais de um dia sem comer, dormir ou se banhar direito e, ainda assim, durante o evento, envolvidos no caloroso discurso do pastor, acabavam por colaborar financeiramente para o evento. Vale citar também que, em muitos desses eventos, principalmente em períodos eleitorais, os oradores ou pastores faziam referências a candidatos e segmentos políticos específicos, assim como aproveitam para reforçar pilares ideológicos e enaltecer lideranças.

Ainda, segundo reportagem do jornal *Estado de Minas* (2020), ao longo de 2019, em seu primeiro ano de mandato, Jair Bolsonaro destinou R$ 5,7 bilhões em emendas parlamentares, valor recorde em comparação com os presidentes anteriores. Ou seja, o mesmo sistema que aqui discutimos está sendo utilizado para retroalimentar o mecanismo que contribuiu para a eleição do próprio Bolsonaro. Trata-se de uma lógica de legitimação de uma sistemática pouco republicana de administração dos recursos públicos. Mais recentemente, no primeiro semestre de 2021, houve também grande repercussão quanto ao uso de R$ 3 bilhões em emendas parlamentares de forma pouco transparente no chamado "orçamento paralelo", em vez da realização de investimentos massivos na compra e aplicação de vacinas contra a Covid-19, considerado o preocupante contexto de pandemia que o país atravessa.

Dessa forma, considerada a importância e o potencial emancipador do lazer, das manifestações culturais, enquanto também direitos constitucionais garantidos, assim como a urgência na defesa do direito à cidade, à cultura, ao respeito, à promoção e valorização das diversas identidades culturais e dos grupos ideológicos, favorecendo o cenário democrático no país, o uso das emendas parlamentares para a promoção de eventos religiosos evangélicos é uma afronta à gestão cultural igualitária no município de São Paulo e no país. É dever da administração pública a garantia, inclusão, promoção e valorização das diversas manifestações culturais do território e do povo sob sua jurisdição, e o uso do expediente das emendas parlamentares com finalidades ideologicamente enviesadas representam uma dinâmica perversa

8 Embora haja, no sítio eletrônico da Prefeitura de São Paulo, link para acesso a planilhas que descrevem a destinação das emendas parlamentares, as informações não são suficientemente detalhadas e há apenas vagas referências aos eventos aos quais as verbas são destinadas. Disponível em: https://bit.ly/3kKkE84. Acesso em: 20 mar. 2021.

na gestão das políticas públicas culturais. Nesse sentido,

> Em uma tomada mais geral, conforme a crise no Brasil se aprofundou, prolongando-se aos dias atuais, ampliaram-se também as suas dimensões. Já não se trata tão somente de uma crise política, que em parte decorreu e é paralela à crise econômica, mas de algo também com implicações jurídicas (na medida em que está em jogo o pacto democrático consagrado na Constituição de 1988), societais (uma vez que têm sido frequentes as fissuras nas relações interpessoais em parcelas da população) e culturais (posto que o jogo de forças tem levado a choques identitários, de valores e comportamentos). Em outras palavras, um fato social total *stricto sensu* (ALMEIDA, 2019, p. 187).

Assim, pretende-se, com este artigo, denunciar de forma contundente e teoricamente embasada este cenário que ameaça não só o acesso igualitário a políticas públicas culturais e a promoção da diversidade e pluralidade em São Paulo e no Brasil, como também, da mesma forma, denunciar a dificuldade de acesso a informações detalhadas e precisas sobre a destinação dos recursos advindos de emendas parlamentares. É imperioso que haja transparência na lida com os recursos públicos e com as políticas públicas que regulamentam os setores culturais e criativos. A lógica escusa de uso de verbas públicas e de financiamento de eventos por meio de emenda parlamentar tem impacto direto na gestão cultural, já que influencia decisivamente o exercício da cidadania, a garantia da diversidade e a efetivação do direito à cultura. Ainda há muito que descobrir, discutir e divulgar, e este trabalho procurou contribuir nesse sentido.

[BÁRBARA MACHADO MAZZETTI]
Mestre em Estudos Culturais e bacharel em Lazer e Turismo pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Dedica-se às linhas de pesquisa: lazer, cultura, turismo, políticas públicas, patrimônio e paisagem cultural.
E-mail: bmmazzetti@gmail.com

[RODRIGO DE ALMEIDA GAMA]
Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco da USP e pós-graduando em Direito Processual Civil pela Escola Paulista da Magistratura.
E-mail: rodgama8@gmail.com

Referências

ALMEIDA, Ronaldo de. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 185-213, 2019.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e etnia**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: https://bit.ly/2B7YqIU. Acesso em: 21 maio 2021.

CARRA, César Augusto. O orçamento impositivo aos estados e aos municípios. **Revista do Tribunal de Contas do Estado de Minas Gerais**, Belo horizonte, v. 33, n. 4, p. 73-90, 2015.

CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DUMAZEDIER, Joffre. **Valores e conteúdos culturais do lazer**. São Paulo: Sesc, 1980.

ESTADO DE MINAS. **Emendas parlamentares**: o que são e como funcionam? Minas Gerais, 30 maio 2020. Disponível em: https://bit.ly/3AGJ6fP. Acesso em: 25 maio 2021.

FISCHMANN, Roseli. **Estado laico, educação, tolerância e cidadania ou simplesmente não crer**. São Paulo: Factash, 2012.

FRIEDMANN, Georges. **7 estudos sobre o homem e a técnica**. São Paulo: Difel, 1968.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 143-175.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-75, 1996.

ISAYAMA, Hélder; LINHALES, Meily Assbú (org). **Sobre o lazer e política**: maneiras de ver, maneiras de fazer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARMELSTEIN, George. **Curso de direitos fundamentais**. São Paulo: Atlas, 2008.

OSMAR Terra prestigia Celebração Internacional da Igreja Sara Nossa Terra. **Ministério da Cidadania**, Brasília, DF, 19 jul. 2019. Disponível em: https://bit.ly/2XXghhf. Acesso em: 15 mar. 2021.

RIBEIRO, Bruno; KRUSE, Tulio. Mais de um terço das emendas parlamentares dos vereadores de São Paulo paga festas, eventos e torneios. **Estadão**, São Paulo, 8 set. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3CL6VUG. Acesso em: 25 maio 2021.

SANTOS, Milton. Da cultura à indústria cultural. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 mar. 2000. Disponível em: https://bit.ly/3lhRJs6. Acesso em: 6 out. 2021.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1999.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

CAPACIDADES DE COORDINACIÓN INTERJURISDICCIONAL DE POLÍTICAS CULTURALES: APORTES DESDE UN ESTUDIO DE CASO AL ANÁLISIS DE POLÍTICAS PÚBLICAS DESTINADAS A LA CULTURA EN LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

[ARTIGO]

Franco Morán
Universidad Nacional de Córdoba/Facultad de Artes

[RESUMEN RESUMO ABSTRACT]

Este trabajo reflexiona sobre las políticas públicas culturales, en particular aquellas destinadas a las artes escénicas, como una manera de ejemplificar y señalar la importancia de la coordinación entre las esferas estatales a la hora de una más efectiva ejecución de las mismas. Consideramos que la coordinación entre los niveles de gobierno es un medio para lograr políticas que den respuesta integrales a los problemas que emergen en el campo de la cultura, y debe ser analizada en mayor detenimiento con el objetivo de poder comprender en qué manera resulta clave no solo en la implementación, sino también en el diseño de futuras políticas. Será objeto de observación a modo de ejemplo explicativo la Fiesta Provincial del Teatro de la provincia de Córdoba, realizada por el Instituto Nacional del Teatro, principal organismo ejecutor de las políticas públicas para las artes escénicas en Argentina. Así, se analizarán las capacidades administrativas y políticas del Instituto, para comprender maneras posibles de desarrollar una sinergia entre los diversos actores, que contribuya a superar la mera suma de partes, y en su lugar incorporar acciones que permitan gestionar respuestas cada vez más integradas e integrales.

Palabras clave: Políticas culturales. Artes escénicas. Coordinación.

Este trabalho reflete sobre as políticas públicas culturais, particularmente as que visam as artes cênicas, como forma de exemplificar e apontar a importância da coordenação entre as esferas estatais quando se trata da sua execução mais eficaz. Consideramos que a coordenação entre níveis de governo é um meio de conseguir políticas que deem uma resposta abrangente aos problemas emergentes na área da cultura, e deve ser analisada mais detalhadamente a fim de compreender como é fundamental não apenas na implementação, mas também na concepção de políticas futuras. Toma-se como exemplo explicativo o Festival Provincial de Teatro da província de Córdoba, organizado pelo Instituto Nacional de Teatro, o principal organismo executor de políticas públicas para as artes performativas na Argentina. Assim, serão analisadas as capacidades administrativas e políticas desse instituto, a fim de compreender possíveis formas de desenvolver uma sinergia entre os diferentes atores, que contribuirá para ir além da mera soma das partes, incorporando ações que permitirão gerir respostas cada vez mais integradas e integrais.

Palavras-chave: Políticas culturais. Artes cênicas. Coordenação.

The following paper reflects on cultural public policies, particularly those aimed at the performing arts, as a way of exemplifying and pointing out the importance of the coordination between state spheres for a more effective execution of such policies. We consider that coordination between government levels is a means of achieving policies that provide a comprehensive response to the problems emerging in the field of culture and should be analyzed in greater detail to clarify its key role, not only in implementation, but also in the design of future policies. The Provincial Theater Festival of the province of Córdoba, organized by the *Instituto Nacional del Teatro* (National Theater Institute – INT), the main executing agency of public policies for the performing arts in Argentina, will be observed as an example. Thus, the administrative and political capacities of the INT will be analyzed to understand possible ways of developing a synergy among the various actors, which will contribute to overcome the mere sum of the parts, and instead incorporate actions that allow managing increasingly integrated and comprehensive responses.

Keywords: Cultural policies. Performing arts. Coordination.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.189475

Introducción

En la actualidad, somos testigos de un acontecimiento inédito en nuestra historia global: la pandemia del covid-19. En el marco de las medidas que el Estado implementa para afrontar la propagación del virus, es recurrente la mención de la necesidad de la coordinación entre los niveles estatales como un valor positivo al momento de tomar decisiones sanitarias. Los desafíos de articular medidas para lograr el menor impacto posible de la pandemia se presentan en marco de un reciente gobierno nacional en Argentina, que proclamó desde su comienzo, a fines de 2019, gestionar desde una perspectiva federal, que permita abordar las inequidades estructurales de nuestro país, incluyendo a los subniveles nacionales. Este marco trae luz sobre una dimensión fundamental no solo en relación a las políticas de emergencia sanitaria, sino también a las políticas públicas en todas sus formas.

Por esta razón, consideramos pertinente abordar en el presente trabajo la problemática de las políticas públicas, en particular aquellas destinadas a la cultura y las posibilidades que ofrece la coordinación intergubernamental para su mejor y más efectiva implementación.

Antônio Albino Rubim (2012) plantea que las políticas culturales ya no son monopolio de los Estados nación, sino que son formuladas y operadas por diferentes agentes político-culturales con base en intereses muy diversos e incluso contradictorios. Por lo tanto, las políticas culturales deben desarrollarse interactuando con los flujos de las dimensiones nacionales, globales, regionales y locales, buscando incorporar y articular un conjunto muy variado de agentes culturales –gobiernos, estados supranacionales, organizaciones multilaterales, sociedad civil y empresas. El panorama descrito resalta el desafío de gestión que implica el desarrollo de este tipo de políticas, en las cuales no solo se encuentran involucrados múltiples actores extraestatales, sino que varios actores estatales forman parte de estos procesos. Por su parte, José Tasat (2014) entiende a la institucionalidad en la cultura como el sistema de capacidades de poder, recursos disponibles, legalidad y legitimidad, y consolidación política del que dispone una política pública y los organismos responsables de ejecutarla.

En consecuencia, este trabajo adscribe a los enfoques que sostienen que la coordinación es un elemento central para el diseño e implementación de políticas públicas que permitan dar respuesta a las demandas actuales de la sociedad, optimizando recursos y posibilitando construcciones estratégicas en el marco de un sistema federal de gobierno. Las preguntas que motivaron a este trabajo –y más aún en la actual situación de emergencia que genera la pandemia en el sector cultural– fueron las siguientes: ¿Se cuenta con los mecanismos, recursos, marcos formales y capacidades políticas suficientes para dar respuestas coyunturales y estructurales del sector? ¿Son suficientes las formas y mecanismos en que el organismo se relaciona con los niveles provinciales y municipales?

La reflexión gira en torno a la problemática de las políticas públicas para las artes, tomando como ejemplo central el

caso de las artes escénicas en Argentina sin perder de vista las implicancias que puedan exceder al caso singular de análisis, y sin olvidar que no es posible homologar la situación de un país a otro. No obstante, creemos que para el debate respecto de una noción central en la esfera de las políticas públicas, tal y como lo es la noción de coordinación, el ejemplo de la Fiesta Provincial del Teatro, llevada adelante por un organismo central en la implementación de políticas estatales para las artes escénicas como el Instituto Nacional del Teatro (INT), constituye un aporte de gran valor. Para aportar respuestas a los interrogantes planteados, elegimos trabajar sobre este caso y este organismo particular, ya que desde su creación hace más de 20 años previó, en su diseño general y en el trazado de sus políticas específicas, una perspectiva de activa vinculación entre los gobiernos locales en sus diferentes niveles y los hacedores de todo el territorio nacional.

Por otra parte, no queremos dejar de mencionar que la histórica coyuntura de la que somos testigos en la actualidad contribuye a la reflexión respecto de la importancia o no de la coordinación de las políticas culturales, más allá de la emergencia, en países que presentan al menos tres niveles de gobierno. Las relaciones intergubernamentales están adquiriendo una significación peculiar en países como Argentina, y esto impacta tanto en el rol de sus instituciones políticas como en la manera en que se expresa la autonomía de los diferentes niveles estatales.

En este contexto, investigar las políticas culturales hacia el teatro no se restringe a conocer los procesos de producción, distribución y acceso a los bienes culturales de la ciudadanía. Como sostiene Williams (1997), es posible preguntarse sobre la relación de actividades como el teatro y la construcción de la estructura de sentimientos en las sociedades actuales abrumadas por la desigualdad, la injusticia y la xenofobia. En este sentido, las políticas culturales son la posibilidad de ampliar las expectativas y esperanza de los ciudadanos en el marco del entendimiento colectivo (TASAT, 2014). Pero estos grandes objetivos pueden caer en conceptos abstractos si no se logra identificar de qué manera el Estado cuenta con los recursos y estrategias organizativas que permitan construir una sociedad más justa e igualitaria.

En acuerdo con lo hasta aquí señalado, se presentan a continuación una serie de datos y análisis que surgen a instancias del trabajo final integrador de la Especialización en Administración Pública de la Universidad Nacional de Córdoba. Cabe aclarar que los hallazgos socializados aquí no tienen pretensiones de generalidad, sino más bien de aportes para abrir nuevos debates sobre los desafíos futuros de las políticas culturales públicas.

El caso de estudio: la Fiesta Provincial del Teatro de Córdoba

Elementos contextuales

Néstor García Canclini (1987) definió a las políticas culturales como el "[...] conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar

el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social" (p. 26). Esta clásica definición da cuenta del carácter multiactoral de las políticas culturales en el marco de relaciones de poder y disputas simbólicas. Desde un abordaje crítico de las políticas culturales, el autor sostiene que las mismas se encuentran atravesadas por relaciones de conflicto entre el Estado, el mercado y la sociedad civil, en pos de satisfacer las necesidades culturales, lo que implica también una disputa por los recursos y los sentidos que se ponen en juego en el diseño e implementación de las acciones.

En relación a la política pública en cultura específicamente, es posible reconocer en el mundo occidental dos grandes tendencias respecto al rol del Estado. La primera se expresa en las experiencias de Estados Unidos y el Reino Unido[1], en las cuales la cultura es propia del ámbito privado, como parte del derecho civil, bajo la premisa de la libertad de los individuos en la cual el Estado debe abstenerse de intervenir. La segunda tendencia, representada en las políticas de Europa continental y América Latina, entiende a la cultura como parte de los derechos sociales que requieren la intervención estatal (MENDES CALADO, 2015; ZAMORANO, 2017). Argentina se inscribe claramente en esta segunda tendencia.

Si consideramos el proceso histórico de institucionalización de las políticas culturales en Argentina, estamos en condiciones de plantear un secreto a voces: las políticas públicas del nivel nacional han tenido un profuso perfil centralista (BAYARDO, 2008). Esta tendencia se atenuó con un activo proceso de descentralización y paralelo desentendimiento del gobierno neoliberal de los 1990, que delegó responsabilidades en los gobiernos locales, pero no así recursos económicos. Esta tendencia no pareciera ser revertida durante la recuperación del protagonismo estatal y una jerarquización de la agenda cultural durante los gobiernos kirchneristas, aunque se haya demostrado una voluntad de mayor apertura y una consciencia respecto de las consecuencias que el centralismo produce en el país. No obstante, no contamos actualmente con ejemplos claros y concretos en el área de las políticas culturales de estrategias de descentralización real, en forma de distribución de recursos y responsabilidades. Más aún, si tomamos en cuenta que el accionar de gobiernos subnacionales y las intervenciones estatales en el campo cultural se realizan en el marco de competencias concurrentes. En palabras simplificadas, cada nivel puede hacer lo que quiere o lo que puede, presentando un escenario más caracterizado por la fragmentación y la competencia de las iniciativas públicas, que por la coordinación y la cooperación.

En términos generales y a partir de lo expuesto, a lo largo de la historia del Estado nacional argentino la concepción y alcance de las políticas culturales se fue ampliando de manera paulatina desde registros más acotados al patrimonio y las bellas artes hasta definiciones que dan cuenta de lo cultural como "el reino de

1 Cabe destacar que, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Inglaterra conformó el Comité para el Fomento de la Música y las Artes (Cema) creado por Royal Charter, y en 1941 John Maynard Keynes se convierte en su primer presidente, gestión que logró una importante inversión en producción artística.

lo aprendido" (PORTOCARRERO, 2004 *apud* VICH, 2014, p. 294). En relación al rol del Estado, este se fue ampliando desde los subsidios a la actividad artística y el favorecimiento del acceso a bienes culturales a la población hasta la utilización de la cultura como un recurso para abordar otros problemas. La ciudadanía, mientras tanto, dicho a grandes rasgos, pasó de un lugar pasivo o invisibilizado a ser sujeto con derecho al acceso de bienes culturales definidos por los gobiernos y reconocido como actor relevante.

Esta paulatina formalización y ampliación de las políticas culturales repercutió favorablemente en algunos sectores de las artes, incluso en períodos dictatoriales. Aunque es de señalar, en función de estudios previos, que los modelos de políticas culturales tuvieron una marcada correlación con las orientaciones generales de los gobiernos (MENDES CALADO, 2015).

El Estado nacional a nivel de gobierno central fue modificando el rango de la cartera desde mediados del siglo XX, con una tendencia hacia la jerarquización de la política cultural, logrando en el año 2014 –por un breve lapso de tiempo– el rango de Ministerio, situación que el actual gobierno de Alberto Fernández ha vuelto a incorporar. Este acontecimiento, vivido como un logro de la reivindicación de hacedores, otorga legitimidad en el contexto de otros problemas de orden público y fue clave para lograr una asistencia concreta a los sectores culturales afectados por las medidas de restricción sanitarias. De todas maneras, esta jerarquización de la cartera no implicó necesariamente cambios en los modos de administración, en el marco legal general y el presupuesto para las políticas culturales en Argentina.

En los años de neoliberalismo, las reformas que promovieron la descentralización y el involucramiento de la sociedad civil tuvieron un impacto relativo sobre la política cultural. Durante este periodo no se evidencian traspasos abruptos de museos, elencos o centros culturales a órbitas provinciales o municipales, como sí aconteció en educación y salud durante los años 1990. Más bien se mantiene hasta hoy una importante concentración administrativa y de servicios culturales del gobierno central ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Una de las problemáticas de relevancia que atraviesa a las políticas culturales en Argentina reside en la existencia de una institucionalidad inadecuada y la falta de precisiones respecto a las competencias de cada jurisdicción. En este sentido, las políticas públicas en cultura no tienen hasta el momento una ley marco o planes nacionales que delimiten objetivos, tareas y alcances en cada jurisdicción (BAYARDO, 2008). Por su parte, Tasat y Pachano (2019) plantean que existe un vacío legal en el campo de la cultura en tanto norma que garantice y consagre los derechos culturales y que construya un proyecto cultural de nación. Sugieren que:

> [Una] Ley Federal de las Culturas implica disponer una guía de las políticas culturales que garantizase mecanismos desconcentrados, federales y la producción de modelos sustentables enfocados en el desarrollo local [...] [Para ello es necesario] fortalecer y ampliar las capacidades de gestión, planificación y ejecución

> de metas a partir de la articulación con los diferentes poderes públicos (TASAT; PACHANO, 2019, p.86).

Este mejoramiento implicaría modelos institucionales de cogestión y cooperación considerando la gobernanza multinivel. Por esta razón, a continuación nos detendremos a pensar en la institucionalización de una política pública nacional al teatro independiente, que desde su marco legal reconoce la existencia de distintos actores estatales y extraestatales necesarios en el proceso y diseño de implementación de las políticas, con el objeto de contextualizar y ejemplificar el análisis que se llevará a cabo sobre coordinación interjurisdiccional.

Teatro independiente en Argentina

En Argentina, la Ley Nacional del Teatro n.º 24.800/1997 y la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT), que ya cumple más de 20 años, son el resultado, en parte, de una larga lucha de artistas por el reconocimiento y fortalecimiento de la actividad teatral en todo el país. El INT construyó una estructura organizativa distintiva a partir de un funcionamiento descentralizado en representaciones provinciales y con la disposición a través de este dispositivo en sostener una interacción con las jurisdicciones subnacionales y la comunidad teatral de cada territorio.

Como ya se mencionó, el presente trabajo está centrado en las políticas del Estado hacia las artes escénicas, específicamente las dirigidas al teatro no empresarial y no oficial, denominado "independiente". Por este motivo, antes de avanzar consideramos necesario contextualizar aquello que en la misma Ley es definido como "teatro independiente"; el cual es el objeto principal de las acciones previstas por la ley, y que reviste en Argentina una serie de características particulares.

Según autores como Alegret (2017), Fukelman (2015), Halac (2006) y Pellettieri (2002), este subsector del teatro nace de la experiencia del grupo Teatro del Pueblo, fundado en Buenos Aires por el escritor y periodista Leónidas Barletta en el año 1930. Por su parte, Jorge Dubatti (2012) plantea que los propósitos de este y otros grupos surgidos en esos años fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado. En concreto, esto no implicaba una abstracción de la trama pública, y todos los grupos tuvieron algún tipo de vínculo con la macropolítica, ya sea con los distintos gobiernos de turno o con determinados partidos políticos (FUKELMAN, 2015). Incluso la propia trayectoria del Teatro del Pueblo muestra distintos modos de relación con el Gobierno de Buenos Aires: primero una relación de cooperación que posibilitó el usufructo de salas públicas municipales por parte del grupo, y luego de un cambio en el escenario político derivó en una relación antagónica que terminó con la expulsión del grupo de esos espacios[2].

El sector mantiene desde sus inicios una búsqueda de autonomía con respecto al Estado, pero con gran capacidad de movilización en reclamo de políticas que

2 Al inicio el grupo obtuvo la concesión de las salas por veinticinco años (Ordenanza n.º 8612) durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre para ser utilizada para fines artísticos y culturales (FUKELMAN, 2017).

apoyen esta actividad, sin control ideológico sobre lo que se produce. Cabe destacar que el teatro independiente no es un sector homogéneo en cuanto a sus estrategias organizativas y estéticas. Desde sus inicios es un enraizado complejo y rico en su diversidad (FUKELMAN, 2015), pero "lo independiente" pervive, en el sentido de que el Estado no interviene en las decisiones creativas ni en la materialidad de la obra teatral (ALEGRET, 2017).

La Ley Nacional del Teatro

A partir del año 1992, entidades como la Asociación Argentina de Actores, el Movimiento de Apoyo al Teatro y diferentes referentes de la actividad continuaron los reclamos históricos por apoyo estatal y la sanción de una ley nacional que encontró por esos años el acompañamiento del entonces secretario de Cultura de la Nación, Dr. Mario O'Donnell. El proceso de permanente movilización del sector logró la construcción de un consenso para sancionar por unanimidad la Ley Nacional del Teatro n.º 24.800 en 1997, y la posterior creación del INT. Esto significó un importante paso en la institucionalización y fortalecimiento en comparación con otros sectores artísticos, y más aún con otras manifestaciones de la cultura que no lograron este marco y recursos constantes.

Esta ley nacional, producto de un momento histórico y de una correlación de fuerza entre los actores que pugnaron para su aprobación, cuenta con avances en términos de federalización de su funcionamiento que otros organismos anteriores, como el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) o el Fondo Nacional de las Artes (FNA), no poseían. Pero al igual que la mayoría de la legislación cultural en Argentina, no especifica, delega o divide tareas en función de los niveles de gobierno.

La Ley n.º 24.800/1997 define en sus seis primeros artículos las consideraciones generales respecto a la actividad, los sujetos y espacios comprendidos en esta norma. La actividad es definida como objeto de promoción y apoyo del Estado Nacional "por su contribución al afianzamiento de la cultura" (art. 1.º). Lo acotado de la definición y los términos utilizados dan cuenta de una política cultural democratizadora (MENDES CALADO, 2015), pero también otorgan a esta actividad una importancia en tanto medio o recurso (YÚDICE, 2008) para lograr fijar en la cultura cuestiones no explicitadas en la ley, dando como resultado una definición amplia y difusa sobre la relación de teatro y cultura. La normativa pone énfasis en las obras teatrales de autores nacionales y en los grupos que pongan en escena espectáculos que promuevan los valores de la cultura universal (art. 6.º). El alcance de la ley está centrado en espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades, y con formaciones estables o eventuales que actúen en esos ámbitos y que den cuenta de un trabajo o programación preferentemente anual (art. 4.º).

El INT es un órgano de aplicación con autarquía administrativa y de funciones en la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación (u organismo que en el futuro lo reemplace), con un presupuesto fijado por los aportes del presupuesto nacional, un 10 % de la recaudación de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual, además de un porcentaje de la recaudación

de la Lotería Nacional. Se establece que el gasto administrativo de funcionamiento no debe superar el 10 % del presupuesto del organismo, destinando lo restante al apoyo de la actividad.

En relación a la gobernanza, el organismo es conducido por un Consejo de dirección, que integra un director ejecutivo designado por el Poder Ejecutivo Nacional, un representante del Ministerio de Cultura, un representante de cada una de las regiones culturales elegido por los representantes provinciales de cada región, cuatro representantes del quehacer teatral sin especificación territorial, y un secretario general elegido por sus pares del Consejo (art. 9.º). Además, el artículo 10.º prevé la existencia de representantes provinciales –uno por cada provincia y uno por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires– elegidos por concurso público de antecedentes y oposición, organizado por el propio organismo y con mandato de duración de cuatro años. Es a través de este funcionario que el INT delega las funciones de relación –sin especificar mecanismos– con los niveles subnacionales.

Fiestas nacionales y provinciales

La Fiesta Nacional del Teatro comenzó a realizarse nuevamente en el Teatro Nacional Cervantes en 1986, organizada por la entonces Dirección Nacional de Teatro y Danza, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación. Por esos años las secretarías de Cultura provinciales eran las encargadas de seleccionar y financiar a los elencos públicos o grupos del sector independiente para representar a cada jurisdicción. A partir de 1991 este evento comenzó a realizarse por distintas ciudades del país con el acompañamiento de gobiernos provinciales y locales.

Con la sanción de la Ley n.º 24.800/1997, la Fiesta Nacional quedó a cargo del INT al igual que las instancias de selección provincial o también llamadas "fiestas provinciales". Estos cambios establecieron nuevos marcos organizativos que mantuvieron el espíritu de la cogestión con gobiernos subnacionales y establecieron reglas para favorecer la participación en igualdad de condiciones para los hacedores de todo el país.

La creación del Instituto Nacional de Teatro y continuidad de la itinerancia de este importante evento de la actividad teatral independiente permitió la democratización en términos territoriales y su federalización (TONELLO, 2018). La primera se logró al garantizar que los públicos de diferentes ciudades puedan acceder a obras reconocidas de todas las provincias y, a su vez, que los hacedores difundan sus trabajos por distintos territorios. En cuanto a la federalización, la Fiesta Nacional mantuvo la lógica cogestiva iniciada con su itinerancia, posibilitando el vínculo con localidades de cada provincia, a partir de las representaciones provinciales que el organismo creó de forma permanente.

La Fiesta tiene la misión de generar un espacio de encuentro anual y festivo, en el marco de una cogestión con los Estados subnacionales y otras instituciones, para propiciar el intercambio de saberes, necesidades y experiencias de formación, así como compartir sus producciones con el público; para además seleccionar el o los espectáculos que participarán en la Fiesta Nacional, representando a la provincia. Estos objetivos planteados por el organismo

nacional intentan ir mucho más allá de la mera selección de obras, dando lugar a que la política ponga en juego los capitales y demandas de los gobiernos y del sector teatral local. Para alcanzar los objetivos, además de la instancia de elección de las obras que representan a cada provincia, se realizan actividades complementarias, como instancias formativas y de debate que varían según la edición del evento.

En Córdoba este evento se realiza de manera ininterrumpida desde el año 1999 a partir de la puesta en funcionamiento de la primera representación provincial del INT iniciada un año antes. Esta política cultural se propone seleccionar y reconocer a las mejores obras de cada provincia y del país anualmente. Cada instancia cuenta con alto grado de legitimidad por parte de los hacedores y hacedoras. Al respecto, Alegret plantea que

> [...] la participación de un espectáculo teatral –elegido entre otros por un jurado conformado por autoridades teatrales– para la participación en un festival –sea de carácter provincial, nacional o internacional– es una de las instancias de reconocimiento específico más importantes para los hacedores teatrales (2017, p.269).

En el caso de las Fiesta Provinciales los jurados no solo eligen espectáculos que participan de la Fiesta Nacional y la Fiesta Regional, sino que además realizan menciones individuales en diferentes roles artísticos y recomendaciones hacia el propio Instituto a partir de valoraciones artísticas. En esta línea, Pablo Tonello (2018) advierte que uno de los objetivos de esta instancia es crear un orden, una jerarquía y premiación con criterios de calidad estética. Sobre estos aspectos no se identifican cuestionamientos de parte de hacedores y funcionarios, lo que otorga una importante legitimidad a la política, que en el caso de Córdoba ya lleva más de treinta ediciones. La cantidad de obras postuladas y la ausencia de reclamos o protestas sobre los resultados de las ediciones analizadas dan cuenta de la legitimidad que se otorga en la provincia a este evento único.

Capacidades de coordinación intergubernamental en la Fiesta Provincial del Teatro de Córdoba

Tomando las tres últimas ediciones de la Fiesta Provincial, se realizó un análisis a partir de una dimensión administrativa teniendo en cuenta los recursos humanos, los recursos financieros y el marco formal. En lo que respecta a la dimensión política se analizó los modos de relacionamiento entre los gobiernos. En particular la política se rige por un "Reglamento para las selecciones provinciales y para la fiesta nacional del teatro" elaborado y aprobado por el Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro. En sus detallados artículos, el reglamento da cuenta de una política destinada exclusivamente a la selección de obras por provincias como único canal para que los espectáculos tengan un lugar en la programación nacional y fijen criterios de organización de la misma.

En el título I de este reglamento se definen criterios generales sobre los participantes, garantizando que los elencos seleccionados en cada provincia estén integrados mayormente por artistas que residan en esas jurisdicciones. Esto impide que obras o artistas quieran acceder a la instancia nacional a partir de postularse en selecciones

de provincias donde no residen y, *a priori*, sea más factible quedar elegidos. Además, en este primer apartado del reglamento se explicita el carácter competitivo del evento y, por consecuencia, la no remuneración por la presentación de los espectáculos[3]. También se fija un mínimo de presentaciones en público para el espectáculo con el fin de evitar que la instancia se use para realizar estrenos.

En el título II del documento se establecen los aspectos relacionados a los organizadores de la selección provincial, donde se determina que se deberá conformar una comisión integrada por el Representante Provincial del INT (en adelante RPINT) de la provincia sede, el Representante Regional[4] y un representante de cada organismo de Cultura de la Provincia, de los Municipios sedes, si participan, y de las personas jurídicas cogestoras de la Selección Provincial de Teatro en el caso que hubiera cogestión (art. 12), haciendo posible diversas combinaciones de actores estatales o de la sociedad civil en la cogestión de la política. Así, el reglamento permite de manera simultánea la coordinación vertical entre distintas jurisdicciones, y la coordinación horizontal con organizaciones representantes de la actividad teatral local. La definición de qué actores finalmente son convocados se establece a partir de criterios informales que aplica RPINT: el reglamento es flexible y se adapta a cada escenario local e incluso posibilita la implementación sin ningún actor como cogestor.

La comisión organizadora es responsable de las decisiones operativas y organizativas de las selecciones y de dirimir reclamos en relación al propio reglamento. En el texto de esta norma no se fijan procedimientos para concretar acuerdos y resolver disensos en el proceso organizativo, dando lugar nuevamente a reglas informales que los actores dispongan para cada caso. En este sentido, el reglamento también omite cómo estructurar y distribuir los gastos entre los coorganizadores.

En lo referido a quiénes eligen las obras, se establece la creación de un jurado para tal fin. Al igual que con la cogestión del evento, es posible que el organismo estatal coorganizador o la organización representante de la comunidad teatral proponga a un miembro del jurado (art. 18). El documento sí establece la cantidad de obras que deben ser elegidas por el jurado para participar de la Fiesta Nacional del Teatro, con dos obras suplentes y otras cuatro que se suman para participar de las Fiestas Regionales (art. 19). Esto debe estar respaldado por un acta y la firma de los miembros del jurado sin que se prescriban criterios artísticos.

En el tercer y último título del reglamento se establecen aspectos concernientes a la organización de la Fiesta Nacional que no se detallarán aquí, ya que no rigen para las fiestas provinciales[5].

3 Este criterio no impide que los artistas reciban algún tipo de remuneración por parte de otro nivel de gobierno. En el caso de la Fiesta Provincial de Teatro de Santa Fe, el Gobierno provincial pagó un caché simbólico a cada obra que participó de la instancia provincial.

4 Este rol es asumido por un Representante Provincial elegido por sus pares con los cuales comparten una misma región, quien a su vez forma parte del Consejo de Dirección del Organismos.

5 En el título III, último del reglamento, se detallan, entre otros aspectos: la comisión organizadora de la Fiesta Nacional, la composición de los grupos, los honorarios para los mismos y las autoridades pertinentes para dirimir aspectos no previstos en la norma.

En términos generales, el marco formal del caso analizado establece responsabilidades, facultades y atribuciones para cada actor involucrado, con posibilidades de adaptarse ante la particularidad de cada escenario. Del trabajo de campo se observó que esta amplitud del marco formal también otorga mayor peso político al RPINT, quien según sus criterios políticos puede involucrar o prescindir en la implementación de los gobiernos locales u organizaciones de la sociedad civil. En este sentido, el mayor o menor involucramiento de actores dependerá de las capacidades y valoraciones políticas del funcionario a cargo, en tanto la reglamentación no fija criterios para esas definiciones. Este poder del RPINT le otorga una autonomía relativa que se desprende de la legitimidad de ser un cargo elegido por concurso y de las funciones explicitadas en la reglamentación vigente. Este poder y capacidad política adquieren aún más relevancia si se tiene en cuenta que no existen, en Córdoba, normativas o dispositivos institucionalizados que obliguen a los niveles estatales a debatir, diseñar e implementar políticas de manera coordinada.

Las reglas establecidas en el caso estudiado, al igual que las funciones del RPINT, permiten múltiples combinaciones de relaciones entre jurisdicciones y actores extraestatales que representan enormes desafíos de coordinación, con un margen significativo para reglas y relaciones informales. Estas combinaciones pueden ser consideradas en función a los recursos de poder (REPETTO, 2004) real o potencial que cada actor está dispuesto a poner en juego en cada política.

En relación a cuáles son las características que presenta la coordinación de políticas culturales de teatro independiente en la ciudad de Córdoba, de las tres ediciones analizadas se identifican continuidades y cambios en los actores involucrados.

De las continuidades significativas, y en el plano de actores estatales, se encuentra la participación de la Agencia Córdoba Cultura –representante del Gobierno provincial– y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba en carácter de cogestoras de las tres ediciones analizadas. De estos dos niveles estatales cabe destacar que el provincial mantiene su participación en casi todas las ediciones desde el año 1999, en tanto que la jurisdicción municipal se incorpora coincidentemente con la asunción del nuevo RPINT desde la edición 32º de la fiesta, celebrada en abril de 2017.

En términos administrativos y legales, estos dos actores de carácter gubernamental tienen similares dosis de poder para interactuar en relación a recursos (capacidades) políticos, económicos, administrativos e ideológicos (REPETTO, 2009). La relación de estos con el INT se establece durante un período de significativa estabilidad en lo que refiere a signos políticos y, por ende, de funcionarios designados en cada nivel[6].

6 Durante los años 2015 y 2019 a nivel nacional gobernó Mauricio Macri de la alianza Cambiemos; a nivel provincial el gobernador era Juan Schiaretti de Hacemos por Córdoba; y la gestión de la Municipalidad de Córdoba estaba a cargo del entonces intendente Ramón Mestre de Juntos por Córdoba. Los partidos gobernantes en Nación y Municipio formaban parte de la misma coalición de gobierno, y la provincia mantuvo importantes coincidencias con el rumbo del ejecutivo nacional. El recorte temporal permite analizar los niveles de coordinación logrados en momentos de estabilidad y coincidencia de las coaliciones gobernantes en los tres niveles.

En lo que respecta a actores extraestatales, la Asociación Argentina de Actores Delegación Córdoba participó en calidad de cogestora en la edición número 32[7]. El rol estuvo vinculado principalmente a recibir el dinero del INT y realizar los pagos establecidos en el presupuesto. En este sentido, en el transcurso del año 2017 se realizó un cambio en el circuito administrativo que prescindió de la participación de personas jurídicas en el mecanismo de transferencia de fondos, que en las siguientes ediciones fueron transferidos a las cuentas bancarias del RPINT[8].

Las ediciones 33.º y 34.º no contaron con la cogestión de ninguna organización de la sociedad civil, tampoco con jurados propuestos por la comunidad teatral, tal como lo posibilita el reglamento. Si bien este trabajo se centra en la coordinación interjurisdiccional, es importante señalar que el cambio en los modos de asignar los recursos permite suponer una utilización meramente administrativa de la cogestión con organizaciones de la sociedad civil. Esto contrasta con la capacidad de movilización y organización que manifestó el sector teatral de la ciudad a partir de diferentes reclamos hacia los distintos niveles del Estado, pero que no se identifica un reclamo o planteo colectivo sobre este tipo de política[9].

El resto de los actores extraestatales fueron empresas privadas que adhirieron meramente a modo de sponsor, realizando escasos aportes económicos o servicios, y que variaron en cada edición.

Análisis de las capacidades administrativas y políticas del caso

A continuación presentamos una síntesis de los hallazgos encontrados a partir del análisis del caso de estudio, la Fiesta Provincial del Teatro de la provincia de Córdoba, en base a la observación de sus tres últimas ediciones[10]. Se perfila el análisis desde una dimensión administrativa y una dimensión política, las capacidades de coordinación potenciales o demostradas (OSZLAK, 2014), a partir de las acciones y recursos dispuestos por los tres niveles del Estado en el marco de un sistema de reglas de juego formales e informales a través de las cuales los actores involucrados encuentran fuertes incentivos para cooperar (REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012).

1. Dimensión administrativa:

a. Recursos humanos: para esta subdimensión se profundizó en las personas que forman parte protagónica de la implementación de la política analizada, con énfasis en aquellas que integran procesos de coordinación interjurisdiccional. En lo que refiere a roles, se destaca al RPINT como responsable de coordinar todo el proceso de diseño e implementación de la Fiesta Provincial,

7 Este actor fue convocado por RPINT, quien es asociado de la Asociación y participó en diferentes periodos como miembro de la comisión directiva.

8 Marcelo Alasino es el Director del INT desde 2015 hasta 2020, y es quien asume con la propuesta de transparentar la gestión del organismo, en particular con lo que refiere a la transferencia de recursos del organismo a las asociaciones civiles cogestoras.

9 Algunos de los colectivos organizados son Teatristas en Acción, Asamblea de Teatristas y Red de Salas, organizados sistemáticamente, que vienen reclamando por la demora en los pagos de funciones o fondos estímulos, por la reapertura de salas públicas o por el aumento de los recursos para la actividad.

10 Estos elementos aquí elaborados se encuentran trabajados en mayor profundidad en el trabajo final de la especialización en Administración Pública Provincial y Municipal de Franco Morán: *Capacidades de coordinación interjurisdiccional en las políticas culturales hacia el teatro independiente de Córdoba, un estudio de caso*.

y además es quien posee las atribuciones para construir los acuerdos o exclusiones con los otros niveles de gobierno. Si bien formalmente el Representante Regional forma parte de la comisión organizadora como uno de los integrantes, es en realidad el RPINT quien lidera el marco de relaciones con los gobiernos subnacionales. En el caso de la jurisdicción provincial y municipal, la coordinación con el nivel nacional se encuentra dividida entre los roles y funciones de los funcionarios políticos, por un lado, y el personal estable de las reparticiones pertinentes, por otro. Los funcionarios a cargo de las áreas de Cultura son quienes realizan los acuerdos sobre los términos de la cogestión con el RPINT, para luego delegar en funcionarios políticos de menor rango o personal de planta el seguimiento o coordinación de aspectos puntuales con personal del INT. En un segundo nivel más operativo se encuentra un equipo de once o diez personas conformado por el RPINT, de las cuales dos son trabajadoras administrativas de la oficina de la representación. El personal es contratado por un monto fijo para cada evento y su dedicación varía según las tareas o roles asignados. La selección de quienes conforman este grupo, la distribución de sus tareas y el monto de sus honorarios son establecidos por procedimientos informales, ya que no están estipulados explícitamente en la reglamentación del INT. Del total de las personas convocadas por el INT para la realización de este evento, la mayoría es contratada bajo la figura de locación de servicio (Monotributo). Además de la aplicación de estos criterios por parte del funcionario, se observó que los puestos (salvo excepciones mencionadas), roles y distribución de tareas se repiten en las tres ediciones analizadas. Todos estos aspectos no se encuentran fijados en resoluciones o reglamentos del organismo, ni hay un procedimiento formalizado y regulado. Se observó que la dotación de recursos humanos es suficiente y pertinente para el desarrollo de esta política no solo por lo planteado en los informes realizados por el RPINT, sino también por las valoraciones de otros niveles involucrados.

b. Organización: en lo que concierne a esta subdimensión, se centra la atención en el marco legal de la política que estructura la organización de la misma, y en la disponibilidad de recursos financieros que aporta cada jurisdicción para lograr los objetivos. Como se mencionó antes, la Fiesta Provincial se organiza en función del Reglamento de Selección Provincial y Fiesta Nacional creado por el INT. El resto de los aspectos cuenta con un sustento formal en las resoluciones del Consejo de Dirección del INT, que se encuentran publicadas en el sitio web del organismo. En general, se detallan los momentos de la tramitación, los puntos que debe incluir el proyecto para la aprobación del Consejo, y los procedimientos administrativos cuando media una cogestión con Personas Jurídicas o cuando constituye una acción directa del INT. Es de destacar que este documento explicita concretamente que el evento deberá contar con gestiones con organismos oficiales. Luego de la construcción de los acuerdos generales entre los actores involucrados, en ambos tipos de cogestión (por acción directa o a través de una persona jurídica), se presenta ante el Consejo de Dirección del INT: acta constitutiva de la comisión organizadora; reglamento de la Fiesta y presupuesto firmado por la comisión; copia del convenio de cooperación de las instituciones con el INT y anexo en el que se detallan los aportes de cada

una para este evento[11]. De acuerdo a lo analizado hasta aquí, la dimensión administrativa presenta aceptables habilidades técnico-burocráticas requeridas para instrumentar capacidades estatales (ROSAS HUERTA, 2008). Esto refleja una dotación pertinente en perfil y cantidad de recursos humanos involucrados, el marco legal que fija procedimientos adecuados y flexibles para adaptarse a cada caso, así como también una dotación de recursos financieros suficiente para lograr los objetivos. No obstante, estas capacidades no reflejan un impacto en los niveles de coordinación interjurisdiccional, sino más bien en la dotación de recursos necesarios para el despliegue de acciones efectivas que permitan la ejecución de la Fiesta. Estas capacidades organizativas son una condición necesaria pero no suficiente para lograr niveles relevantes de capacidad estatal (REPETTO, 20012), más aún si se habla de capacidades de coordinación.

2. Dimensión política: la Fiesta, como ya se dijo, es la única política en Córdoba que encuentra sistemáticamente a distintos niveles de gobierno, aunque su dinámica sea eventual. Este rasgo se condice con la ausencia de planes y políticas interjurisdiccionales diseñadas por los tres niveles de gobierno, en una de las provincias con mayor actividad teatral del país. Como se planteó en el marco teórico, la coordinación de políticas públicas no se reduce a una cuestión binaria, es decir, no puede valorarse adecuadamente en términos de presencia o ausencia de coordinación (REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012), sino más bien puede ser analizada en una dinámica permanente donde se modifica según grados o niveles. Con base en la escalera de coordinación sugerida por Peters (1998 *apud* REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012)[12], el caso analizado presenta un nivel positivo o básico de coordinación, en el cual los lazos establecidos entre las organizaciones son más bien cortos y los acuerdos se limitan a una ejecución conjunta de una acción. Los intercambios son muy específicos y de lógica pragmática, que, si bien forman parte de relaciones frecuentes y estables entre estas jurisdicciones, se limitan en el caso analizado a una dinámica predominantemente operativa (REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012). A pesar de sus limitaciones, este estadio incipiente es muy valorado por los actores, sin que surjan cuestionamientos a la distribución del poder preexistente. En este sentido se encuentra escasa evidencia de un diseño y programación estratégica conjunta que fortalezca las posibilidades de obtener resultados que permitan la integralidad (Ibidem, 2012). A partir de lo relevado, se puede señalar, en relación a la dimensión política, que para lograr mayores niveles de coordinación es necesario que este tipo de evento adquiera mayor valor estratégico para las jurisdicciones involucradas. Sin otorgar conclusiones al respecto, y considerando la necesidad de profundizarlo en futuros estudios, cabe preguntarse si este nivel de coordinación pragmático se repite en resto de las interacciones intergubernamentales en el marco de las políticas culturales hacia el sector teatral independiente en la provincia de Córdoba.

11 Actualmente la Representación de Córdoba tiene 38 convenios marco de cooperación con municipios de la provincia y otras entidades públicas como universidades.

12 Peters (1998 *apud* REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012) ofrece la perspectiva de una escalera de coordinación, que sitúa a la coordinación negativa como primer escalón y a la coordinación de estrategias de gobierno como último y muy favorable escalón para construir abordajes integrales.

Consideraciones finales

Para finalizar, podemos recapitular y señalar respecto de las capacidades de coordinación del caso analizado. Primero, en relación a la dimensión administrativa, la presencia de un marco formal que promueve la conformación de una comisión organizadora integrada por actores estatales y extraestatales. Sin embargo, este marco no detalla criterios sobre los cuales se define la inclusión o no de los gobiernos subnacionales ni el establecimiento de reglas claras en la distribución de roles y funciones entre los actores gubernamentales, delegando estos aspectos al criterio político del Representante Provincial.

Segundo, se relevó que el ciclo de esta política es sostenido mayormente desde habilidades técnico-burocráticas del nivel nacional (INT) por sobre las jurisdicciones subnacionales. Si bien la dotación y el perfil de recursos humanos, al igual que los recursos financieros involucrados son suficientes y adecuados para el logro de los objetivos, son aportados casi en su totalidad por el nivel nacional. Esta asimetría en los aportes no es una condición que en sí mismo impida lograr mayor sinergia, más aún si se considera que los funcionarios de los niveles subnacionales no lo identifican como una cuestión problemática. En este sentido, se destaca que la mayor dotación de recursos de parte de los gobiernos subnacionales se concreta en acciones en que estos pudieron involucrar y visibilizar sus propias políticas hacia el sector.

Es de destacar en esta dimensión que no se halló evidencia de mecanismos de planificación, conformación de equipos y distribución de funciones con la participación equitativa de las jurisdicciones involucradas. Si se considera que la coordinación requiere de un mínimo de estructuras e instrumentos para ser efectiva (LICHA; MOLINA, 2005 *apud* REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012), en el caso de la Fiesta la estructura administrativo-organizativa montada no promueve la coordinación interjurisdiccional, sino que refuerza la centralidad y unilateralidad del nivel nacional. Se presenta aquí la paradoja de que, existiendo condiciones óptimas al tratarse de una política que involucra a dos gobiernos subnacionales con gran capacidad de movilizar recursos (Gobierno Provincial y Municipio capital), estos asumen un papel de colaboradores, realizando pocos aportes para su potencial.

Por otra parte, en lo que respecta a la dimensión política, de las observaciones generadas se pudo advertir, en primer lugar, que desde el momento en que el nivel nacional asumió la organización de este tipo de eventos, se generó un corrimiento en el protagonismo de los gobiernos provinciales, quienes antes de la creación del INT tenían un rol organizativo de mayor relevancia en estos espacios.

En términos generales no se encuentra presente una elaboración de objetivos y metas interorganizacionales, que permita lograr niveles más complejos de coordinación a partir de diseño de estrategias conjuntas. De todas maneras, los modos de relacionamiento son caracterizados por los involucrados en la gestión de estas políticas como cooperativos y en menor medida negociados, sin que emerja cuestionamiento al rol jerárquico que asume y se delega en el nivel nacional. En esta dinámica de jerarquía en forma piramidal, los gobiernos subnacionales colaboran con el nivel nacional sin mantener intercambios

entre sí; interacción, por cierto, que desaprovecha las ventajas de diseños más horizontales y circulares en los cuales los tres niveles pueden aportar ideas y optimizar sus recursos.

A partir de una aceptable dotación de capacidades técnico-burocráticas se podría decir que los desafíos más importantes se encuentran en la dimensión política. Como dos caras de una misma moneda, están, por un lado, mecanismos informales que no incentivan una coordinación estratégica o de integración y, por otro, la actuación de los actores subnacionales que tienden a reforzar o naturalizar, más que a disputar, el sistema de coordinación pragmático o básico, sin impulsar mecanismos institucionales o relaciones políticas para cambiar estos modos de interacción.

De todas maneras, las valoraciones mayormente positivas sobre los modos de relacionamiento y la presencia de acciones con mayor involucramiento de los niveles subnacionales, dan cuenta de un piso desde donde proyectar mayores niveles de coordinación, tomando en cuenta, además, que no se presenta evidencia que cuestione la distribución de poder de cada jurisdicción. Por lo cual, es posible aspirar a la construcción de una visión de conjunto y con perspectiva de largo plazo (REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012), intensificando la cooperación intergubernamental e integrando la Fiesta Provincial como parte de acciones estratégicas para lograr una integralidad en el abordaje de la cuestión teatral por parte de los gobiernos.

Se observó además que el RPINT ejerce un rol de liderazgo a partir de la autoridad formal que otorga el marco legal, la legitimidad basándose la trayectoria en la actividad y a ocupar un cargo elegido mediante un concurso público. Estos aspectos lo dotan de recursos de poder determinantes para construir o impedir procesos de corresponsabilidad en las relaciones intergubernamentales. Se destaca, a partir de lo observado, que este funcionario puede constituirse en un factor fundamental para la gestión de políticas culturales con un enfoque integral (MARTÍNEZ NOGUEIRA, 2007 *apud* REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012) y es clave para promover sistemas de incentivos que logren una dinámica que consolide la búsqueda de la coordinación de esfuerzos y perspectivas con gobiernos subnacionales (REPETTO; FERNÁNDEZ, 2012).

En definitiva, la estructura de capacidades estatales administrativas y políticas puestas en juego tienen el desarrollo necesario para realizar la fiesta y cumplir sus objetivos en el marco de la política cultural nacional, la Fiesta Nacional del Teatro. No obstante, se ha demostrado que los mecanismos que adquieren ambas dimensiones de las capacidades estatales refuerzan la verticalidad y jerarquía del nivel nacional sobre los subnacionales, no incentiva a estos últimos a involucrarse más activamente e incluso ponen en tensión los dispositivos, recursos y distribución de poder actual, alejándose de lo que implica el diseño e implementación de acciones coorganizadas o cogestionadas y más lejanas aún de lo que teóricamente se definió como óptimas capacidades de coordinación intergubernamental de una política pública.

[FRANCO MORÁN]
Profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Especialista en Administración Pública, Licenciado en Trabajo Social y actualmente se desempeña como Representante Provincial en Córdoba del Instituto Nacional del Teatro.
E-mail: francodmoran@gmail.com

Referencias

ALEGRET, Mauro. **Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés**. 2017. Tesis (Doctorado en Estudios Sociales de América Latina) – Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2017.

ARGENTINA. Ley Nacional del Teatro nº 24.800. Sanción: 19.03.97 observada por el PE mediante Decreto 322/97. Promulgación: 28.04.97 (art. 83 C.N.) **Boletín Oficial de la República Argentina**: 1ª sección, Buenos Aires, año CV, n. 28.628, 17 abr. 1997. Disponible en: https://bit.ly/2XnjUMO. Acceso en: 17 sept. 2021.

BAYARDO, Rubens. Políticas federales y provinciales de cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos. *In*: RUBIM, Albino; BAYARDO, Rubens (org.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 19-50.

CAO, Horacio; VACA, Ángel. Gestión pública y modelos de federalismo. **Documentos de trabajo del CIAP**, Buenos Aires, año 9, n. 2, p. 7-27, 2017.

DUBATTI, Jorge. Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los "estatutos" de la agrupación teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario). **Anuario de Estética y Artes**, Mar del Plata, año 4, p. 17-24, 2012.

FUKELMAN, María. El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, Manizales, v. 9, p. 160-171, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Políticas culturales en América Latina**. México, DF: Grijalbo, 1987.

HALAC, Gabriela. El teatro independiente en Córdoba. Memoria e identidad. **Cuadernos del Picadero**, Buenos Aires, año 3, n. 11, 2006.

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO. **Reglamento para las selecciones provinciales y para la fiesta nacional del teatro**. Buenos Aires: INT. Disponible en: https://bit.ly/3okgPbW. Acceso en: 29 sept. 2021.

MENDES CALADO, Pablo. **Políticas culturales**: rumbo y deriva: estudio de casos sobre la ex Secretaría de Cultura de la Nación. [*S. l.*]: RGC, 2015.

OSZLAK, Oscar. Políticas públicas y capacidades estatales. **Revista del Banco de la Provincia de Buenos Aires**, Buenos Aires, año 3, n. 5, p. 1-5, 2014.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del teatro argentino**: la emancipación cultural (1884-1930). Buenos Aires: Galerna, 2002.

REPETTO, Fabían. **Capacidad estatal**: requisito necesario para una mejor política social en América Latina. Nova York: IDB, 2004.

REPETTO, Fabían; FERNÁNDEZ, Juan Pablo. **Coordinación de políticas, programas y proyectos sociales**. Buenos Aires: Fundación Cippec, 2012.

ROSAS HUERTA, Angélica. Una ruta metodológica para evaluar la capacidad institucional. **Revista Política y Cultura**, Ciudad de México, n. 30, p. 119-13, 2008.

RUBIM, Antônio. **Políticas culturais no Brasil**: passado e presente. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponible en: https://bit.ly/3tPhUcg. Acceso en: 17 sept. 2021.

TASAT, José (comp.). **Políticas culturales públicas**: culturas locales y diversidad cultural desde un enfoque geocultural. Sáenz Peña: Eduntref, 2014.

TASAT, José; PACHANO, Julieta. Apuntes para una ley de culturas. *In*: FUENTES FIRMANI, Emiliano; TASAT, José (comp.). **Gestión cultural en Argentina**. Caseros: RGC, 2019. p. 79-88.

TONELLO, Pablo. **El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico del teatro independiente de Tucumán en la Fiesta Provincial del Teatro (2002-2017)**.2018. Tesis (Magíster en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2018.

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

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

YÚDICE, George. **El recurso de la cultura**: usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZAMORANO, Mariano. Governança de la política cultural, actorssubestatals i nacionalisme: una análisis comparativa a partir del cas espanyol. **Debats. Revista de cultura, poder y sociedad**, Valencia, v. 131, n. 1, p. 111-126, 2017.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

O CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL E CRIATIVO: UMA LEITURA ATRAVÉS DA TEORIA DOS CAMPOS DE BOURDIEU

[ARTIGO]

Karina Poli
Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo apresenta uma leitura sobre o campo de produção cultural e criativa na contemporaneidade partindo do conceito de campo de produção cultural e suas lógicas econômicas e simbólicas, desenvolvido por Pierre Bourdieu. Primeiramente, será desenvolvida uma análise cronológica sobre o desenvolvimento das políticas culturais, bem como os alargamentos sofridos pelo campo de produção cultural nos últimos 80 anos. Em seguida, é trabalhada a estrutura teórico-metodológica, sobretudo os conceitos de campo, habitus e capitais – sociais, culturais e simbólicos –, desenvolvidos por Bourdieu para formular a noção de campo de produção cultural e criativo e suas lógicas econômicas e simbólicas.

Palavras-chave: Campo de Produção Cultural. Campo de Produção Cultural e Criativa. Políticas Culturais. Economia Criativa.

This article presents a reading of the cultural and creative production field in contemporaneity based on the concept of cultural production field and its economic and symbolic logics developed by Pierre Bourdieu. It presents first, a chronological analysis of the development of cultural policies, as well as the expansions the field of cultural production suffered in the last 80 years. Then, it explores the theoretical-methodological structure, more specifically the concepts of field, habitus, and capitals (social, cultural, and symbolic), developed by Bourdieu to formulate the notion of cultural production field and its economic and symbolic logics.

Keywords: Cultural Production Field. Cultural and Creative Production Field. Cultural Policies. Creative Economy.

Este artículo presenta una lectura del campo de producción cultural y creativa en la contemporaneidad utilizando el concepto de campo de producción cultural y sus lógicas económicas y simbólicas, desarrollado por Pierre Bourdieu. Primero, se realizará un análisis cronológico del desarrollo de las políticas culturales, así como las expansiones sufridas por el campo de la producción cultural en los últimos 80 años. Después, se planteará el marco teórico-metodológico, más específicamente los conceptos de campo, habitus y capitales – social, cultural y simbólico –, desarrollados por Bourdieu para formular la noción de campo de producción cultural y sus lógicas económicas y simbólicas.

Palabras clave: Campo de Producción Cultural. Campo de Producción Cultural y Creativa. Políticas Culturales. Economía Creativa.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.189478

Introdução

Este artigo pretende discutir a noção de campo de produção cultural e criativa a partir de uma leitura do arcabouço conceitual de Bourdieu (1986, 1993, 2001). A noção de campo de produção cultural e criativa na contemporaneidade é influenciada pelos modelos e paradigmas de políticas públicas, especialmente culturais, desenvolvidas nos últimos 80 anos. A partir dos anos 2000, um novo léxico passou a se integrar aos programas de políticas públicas: as indústrias criativas, a economia criativa, a classe criativa e as cidades criativas. Esses programas apresentam uma noção de campo de produção que agrega diferentes setores e agentes, alargando e reorganizando, assim, o campo de produção cultural. Desta forma, compreende-se o campo de produção cultural e criativa como resultado da expansão da noção de campo de produção cultural, legitimado, especialmente, pela ideia de economia criativa.

A ideia de uma economia criativa ganhou notoriedade após a experiência britânica de fomento às indústrias criativas na década de 1990, sendo hoje compreendido como um modelo de política pública transversal para as esferas públicas do desenvolvimento urbano, do turismo, de inovação e cultural, cujo objetivo é o *softpower*, isto é, o fortalecimento da imagem dos territórios e o retorno econômico.

Economia criativa, neste artigo, refere-se às lógicas econômicas e simbólicas de um conjunto de macrossetores, chamados de setores culturais e criativos. São eles: 1. o macrossetor das artes, contendo os museus, patrimônios históricos e culturais materiais e imateriais, festivais e festas; e das artes performativas, como a dança, a música, as artes cênicas e o circo; 2. o macrossetor das indústrias culturais, que agrega a música gravada, o cinema, a televisão, a fotografia, o rádio, publicações e videogames; 3. o macrossetor das indústrias criativas, contemplado a moda, a gastronomia, o artesanato, o design, a publicidade e o marketing; 4. o macrossetor da inovação, em que se encontram a pesquisa e o desenvolvimento em realidade aumentada, a inteligência artificial, o machine *learning*, a tecnologia de softwares, negócios digitais, entre outros.

Nos últimos 20 anos, vários foram os discursos e as ações – com a Organização das Nações Unidas (ONU) e suas agências à frente – que não pouparam esforços na difusão da pujança da economia criativa, que parecia ser imune à crise, e que lançaram documentos que a apresentavam como uma alternativa de desenvolvimento aos países do sul global, a exemplo do que já se observava em relação ao norte: 101,5 bilhões de libras no Reino Unido (CREATIVE INDUSTRIES FEDERATION, 2018) e 586,7 bilhões de dólares nos Estados Unidos da América (EUA) (NationAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, 2015). No Brasil, o valor econômico gerado pela economia criativa é de 171,5 bilhões de reais, segundo a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN, 2019). No entanto, ao observar somente os impactos econômicos dos setores culturais e criativos, é possível identificar uma forte concentração dos recursos nos países do Norte global, que possuem grandes conglomerados de mídia, comunicação e tecnologia, o que provoca grande assimetria não só entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento, mas também entre os

agentes culturais e criativos que atuam em microescalas e dimensões hiperlocais.

Os setores culturais e criativos constituem um campo de produção heterogêneo. Tal heterogeneidade pode ser encontrada nos processos de produção exclusivos de cada setor, nas diferenças de porte das instituições, na sua finalidade – com ou sem fins lucrativos –, entre outros. A maioria dos agentes produtivos atua nas microescalas de produção e alcance, no geral são independentes, formais ou informais e se organizam em redes de produção dinamizada por projetos temporários (SHIACH; NAKANO; VIRANI; POLI, 2017). Nos seus processos de produção, estabelecem trocas monetárias e não monetárias e dinamizam lógicas simbólicas de atribuição de valor (THROSBY, 2010).

Os alargamentos do campo de produção cultural e criativa

Os alargamentos do campo de produção cultural e criativa foram impulsionados pelas mudanças nos paradigmas das políticas culturais. Para compreender esses alargamentos, utilizou-se o trabalho publicado pelo economista da cultura Pier Luigi Sacco com os coautores Guido Ferilli e Giorgio Tavano Blessi (2018), que também ajudou a entender as diferenças entre os períodos e paradigmas das políticas culturais, sobretudo europeias, entre 1940 e 2015. Ademais, o trabalho de Dave O'Brien (2014) deu suporte para compreender o valor das artes, da cultura e da criatividade relacionado à excelência, à inclusão social e ao desenvolvimento econômico.

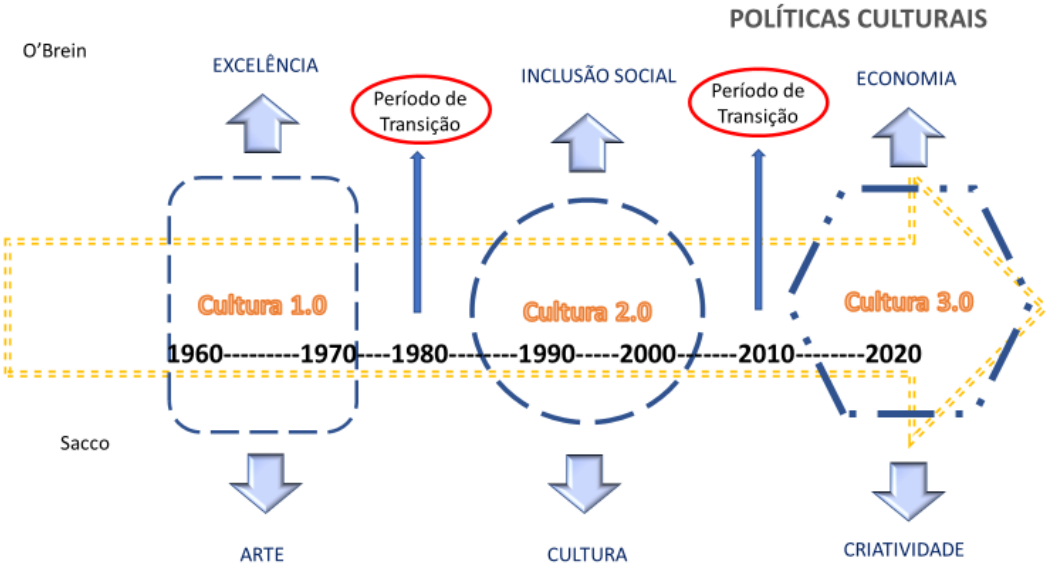
Sacco, Ferilli e Blessi (2018) compreendem que as políticas culturais foram, ao longo dos últimos 80 anos, conduzidas por diferentes paradigmas que estabeleceram valores, escopo e propósitos distintos. Esses paradigmas podem ser nomeados da seguinte forma: 1. Cultura 1.0, quando as políticas culturais incorporam o papel de mecenas das artes durante o período caracterizado pelo pós-guerra (depois de 1945) até o final da década de 1960; 2. Cultura 2.0, sendo este o paradigma adotado entre 1985 e 2008 caracterizado pela expansão do mercado das indústrias culturais e de entretenimento; 3. Cultura 3.0, o paradigma que está sendo estabelecido na contemporaneidade – após 2015[1]. Períodos de transição impulsionaram as transformações dos paradigmas, sendo o primeiro de 1968 até 1982 e o segundo de 2008 até 2015 aproximadamente, aproximadamente (Figura 1). Essas mudanças provocaram alargamentos nas formas de compreensão do campo de produção cultural e criativa.

É possível identificar que o primeiro paradigma (Cultura 1.0) compreendia o escopo das políticas culturais como campo de produção artística, considerando as artes visuais e performáticas, as instituições de arte e museus, patrimônio e festivais. O segundo paradigma (Cultura 2.0) também pode ser compreendido pelo campo de produção artística, mas ampliado para o campo de produção cultural, pois dele passaram a fazer parte as indústrias culturais – audiovisual, cinema, rádio, televisão, publicações etc. No terceiro

1 Usamos neste artigo a nomenclatura dos paradigmas criada pelos autores Sacco, Ferilli e Blessi, no entanto, a periodização não é apresentada por esses autores.

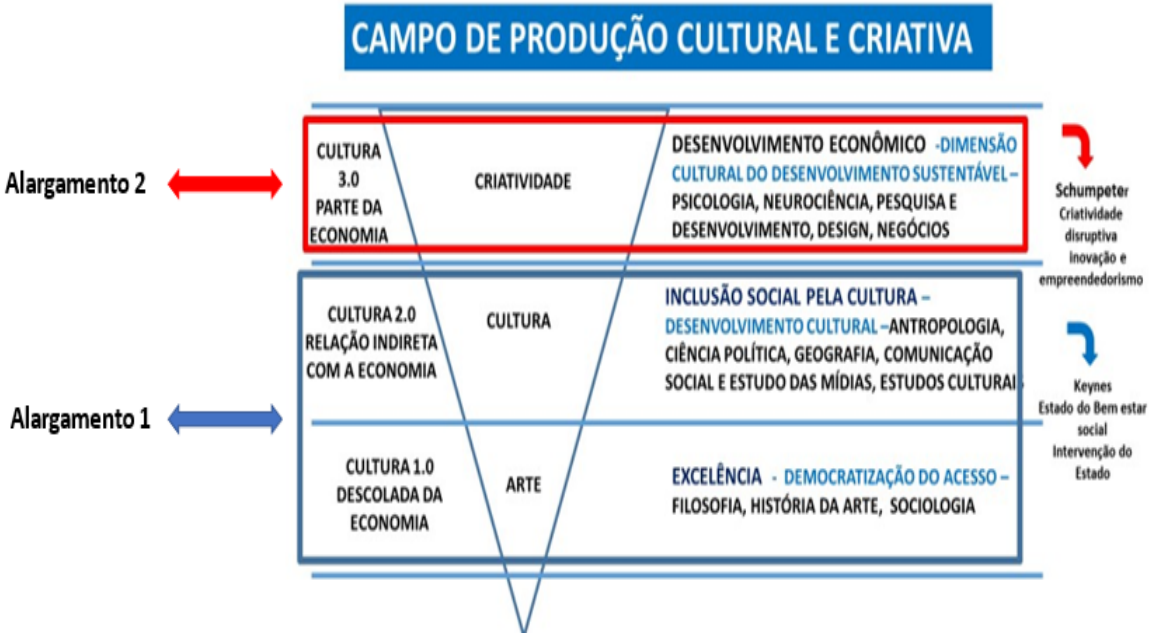
paradigma (Cultura 3.0), Sacco, Ferilli e Blessi (2018) apresentam um novo alargamento, no qual é possível observar um movimento do campo de produção cultural para o campo de produção criativa, formado por novos setores como o das indústrias criativas – design, moda, gastronomia, artesanato, publicidade, marketing, lazer e entretenimento – e setores ligados à inovação – pesquisa e desenvolvimento, tecnologia da informação e comunicação, negócios digitais e sociais.

[Figura 1]
Quadro cronológico das fases da cultura



Fonte: elaborado pela autora

[Figura 2]
Campo de produção cultural e criativa



Sacco, Ferilli e Blessi (2018) chamaram de Cultura 1.0 o período em que o patrocínio e o subsídio público constituíam o principal caminho para o campo das artes acessar o capital econômico, enquanto chamaram de Cultura 2.0 o período em que formas de cultura industrializadas se tornaram lucrativas e o tamanho do público se expandiu dramaticamente. Na Cultura 1.0, os autores argumentam que o subsídio para as artes buscava democratizar o acesso a elas. Neste período, o capital simbólico valorizado pelas políticas culturais era a arte de excelência, a iluminação e o cultivo espiritual. A cultura estaria associada a uma ideia de civilização e, de acordo com O'Brien (2014), esse conceito de excelência refletia a concepção de arte como valor de esclarecimento dentro de um estado de bem-estar social. Durante o paradigma da Cultura 2.0, as políticas culturais enquadraram a cultura como um recurso para transformar vidas e aumentar a participação de grupos excluídos (O'BRIEN, 2014). Ela passou, assim, a ser associada aos direitos humanos e civis e vista como um recurso para promover a inclusão social e a regeneração urbana, o que levou as políticas culturais a promoverem redes de produção cultural nos níveis local, regional e global.

No entanto, as teorias da comunicação e da mídia (MIÈGE, 2000) demonstraram a hegemonia das indústrias culturais norte-americanas, que geralmente exibiam poderes econômicos assimétricos, o que influenciou governos nacionais a criarem instrumentos para proteger seu mercado cultural interno. Sacco, Ferilli e Blessi (2018) apontaram o fato de as formas de cultura industrializadas terem se tornado mais rentáveis, a ampliação de audiência e a ligação crescente entre cultura e entretenimento como alguns dos fatores-chave que promoveram a transição da Cultura 1.0 para a Cultura 2.0. Assim, as políticas culturais passaram a identificar também como atores sociais do campo de produção os agentes que trabalham com publicações, cinema, música popular e videogames. As questões políticas centrais da Cultura 2.0 se tornaram os direitos autorais, a cultura como entretenimento e os mercados e públicos em crescimento. A transição da Cultura 1.0 para a Cultura 2.0 foi caracterizada, dessa forma, por novas relações entre o campo de produção cultural e criativo e o campo econômico e político.

Sacco, Ferilli e Blessi (2018) argumentam que a transição de regime da Cultura 2.0 para a Cultura 3.0 foi impulsionada por duas correntes simultâneas de inovação: a produção de conteúdo digital e a conectividade digital. Enquanto nas fases anteriores as comunidades de agentes eram formadas e organizadas por meio da separação entre produtores e público, a fase da Cultura 3.0 é caracterizada pela aproximação entre produtores e audiência. Essa aproximação está associada a uma mudança da participação passiva da audiência para a participação ativa, tendo em vista o surgimento da internet móvel e das redes sociais, o que colocou novos desafios para os formuladores de políticas culturais. Esta última etapa foi marcada por inovações tecnológicas e pela necessidade competitiva global de inovação constante, com novos produtos e processos.

Neste sentido, foi incorporada a versão da economia criativa ao escopo das políticas culturais, o que exigiu um reposicionamento do campo da produção cultural e criativa como parte do campo econômico.

Isso, por sua vez, envolveu uma mudança nas bases teóricas econômicas que fundamentavam as políticas culturais da Cultura 1.0 e Cultura 2.0 – teoria keynesiana do estado do bem-estar social – em direção à teoria econômica de Joseph Schumpeter, que considera a criatividade disruptiva como propulsora do empreendedorismo e da inovação e a chave do desenvolvimento econômico (GREFFE, 2016). A mudança, além disso, está associada a uma reestruturação radical da economia global em direção a uma economia do conhecimento. As ideias de Peter Drucker (1969) sobre a economia do conhecimento influenciaram Richard Florida (2002) na criação do conceito de classe criativa, incorporando cientistas da computação, engenheiros, químicos, biólogos, matemáticos e inventores como agentes do campo da produção cultural e criativa. Florida (2002), bem como Charles Landry (2001) e John Howkins (2001), elaborou os conceitos de classe criativa, cidades criativas, indústrias criativas e economia criativa, dando origem a um novo paradigma para a política cultural, em que o campo cultural perderia parte de sua autonomia à medida que as políticas culturais se concentrassem cada vez mais no crescimento econômico.

Campo, habitus e capitais segundo Bourdieu

O campo de produção cultural foi estudado por Bourdieu entre as décadas 1960 e 1980, e o conceito de campo permeou toda sua obra. Entre 1968 e 1983, Bourdieu trabalhou com a ideia de campo da produção cultural em artigos que foram reunidos no livro *The field of cultural production*, publicado em 1993. Os campos das artes e da literatura foram seu objeto de análise e seus resultados foram publicados, principalmente, nas obras "Regras da arte" e "Distinção".

O campo, segundo Bourdieu (2001), é um espaço social que tem suas próprias regras, princípios e hierarquias. é definido a partir de diversas redes de relações e agentes que se posicionam de maneiras distintas e disputam forças simbólicas, políticas e econômicas, estabelecendo conflitos e tensões entre seus membros. A formação social está hierarquicamente organizada em uma série de campos, em que cada ser humano está engajado em estruturas específicas de controle social e recursos produzidos e distribuídos em torno de lógicas específicas, reconhecidas por seus agentes através de seus *habitus* (GARNHAM; WILLIAMS, 1980). Para Bourdieu, toda sociedade está organizada em grupos sociais e classes dirigidas por interesses que tendem, por um lado, a maximizar e reproduzir os *habitus* dominantes, e, por outro, a inserir novos *habitus* e alcançar as esferas de poder.

Bourdieu (2001) afirma que o campo é um conceito para descrever uma estrutura estruturante, um campo de forças no qual agentes e instituições ocupam posições para controlar ou modificar este campo, governado por suas próprias "regras do jogo", e oferecem sua própria economia particular de trocas e recompensas (BENSON, 1999). Esse campo é definido pelo posicionamento, pela propriedade e pelo interesse dos agentes e instituições que disputam a manutenção ou o aumento dos capitais específicos que regem o campo. Essas disputas são reflexões da divisão geral de classes na sociedade, mas também demonstram

divisões dentro das próprias classes, representadas pelo poder econômico e político de um lado e pelo poder cultural do outro. Ou seja, a sociedade é estruturada em torno de uma oposição básica entre poder econômico e cultural, sendo este último mais frágil economicamente, porém influente à medida que exerce outro tipo de poder (BENSON, 1999).

Reproduzindo a divisão social, os poderes econômico e cultural estão estruturados em torno da oposição entre uma força heterônoma, representada pelo capital econômico e político, isto é, forças externas ao campo – campo de poder –, e forças "autônomas", que representam o capital específico de cada campo (Benson, 1999). Cada campo é identificado de acordo com seu capital específico que vai determinar sua natureza, ou seja, vai determinar o campo acadêmico, científico, artístico etc. Os capitais específicos são valorados pelo grau de autonomia relativa entre as forças heterônomas, ou seja, entre a aproximação e a reprodução das lógicas dos campos econômicos e políticos, enquanto as forças autônomas se constituem na quantidade de capital específico que regem as trocas simbólicas e legitimam as posições dos agentes no campo.

Cada campo possui suas próprias regras e é constituído por um *doxa*, isto é, o universo de pressuposições que organiza os agentes e instituições no campo, e pelos *habitus* dos agentes que ocupam o campo. A estrutura objetiva do campo está relacionada com as perspectivas subjetivas dos agentes – indivíduos e instituições – que são incorporadas em um sistema de organizações, códigos e hierarquias reproduzidas nos *habitus* dos agentes (Benson, 1999). Segundo Bourdieu (2001), *habitus* é um sistema de disposições socialmente constituídas e estruturadas, é o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. O habitus não é somente uma série de dispositivos operados de acordo com uma lógica coerente, mas sim um sistema onde se integram experiências do passado e aprendizados do presente em uma matriz de percepção e apreciação (GARNHAM; WILLIAMS, 1980).

Os *habitus* são disposições pessoais interiorizadas por processos de socialização, percepção, pensamentos e ação. São princípios unificadores e geradores das características de um grupo social de agentes. O exercício do *habitus* é incorporado em princípios, propósitos e valores. Ele não é um fenômeno individual, embora internalizado pelo indivíduo; é reconhecido por um grupo que compartilha dos mesmos valores. Assim, carrega um conjunto de elementos simbólicos que favorece a interação em um grupo social e fundamenta a ideia de classe (GARNHAM; WILLIAMS, 1980). O habitus é uma estrutura estruturante que organiza os modos pelos quais os agentes se relacionam com o campo. As posições, propriedades e interesses dos agentes são representados pela quantidade de capitais que eles possuem, cujos processos de conversão determinam as práticas sociais do campo. O campo tem suas estruturas objetivas conduzidas por regras determinadas por um processo de convergência de disposições entre os agentes com os mesmos *habitus* – os mesmos capitais e as mesmas regras de conversão.

Para explicar as estruturas da prática social, Bourdieu (1986) utiliza o conceito de capital, mas o capital em todas as suas

formas, não apenas naquela reconhecida pela teoria econômica. A teoria econômica permitiu impor-lhe uma definição mercantil para as práticas sociais. Segundo Bourdieu (1986), o conceito de capital se define por volume (quantidade) e estrutura (tipo de capital), e, dependendo do campo, as dinâmicas de acumulação de capital são distintas. O capital pode se apresentar em três aspectos fundamentais: 1. como capital econômico, que é imediata e diretamente conversível em dinheiro e pode ser instituído sob a forma de direitos de propriedade; 2. como capital cultural, que pode ser incorporado por meio do modo de vida, crença, gosto e comportamento do indivíduo, bem como por capital cultural institucionalizado, adquirido pela educação formal, e capital objetificado, representado por posses de valor simbólico no campo; 3. como capital social, composto pelas conexões e redes de contatos que podem ser estabelecidas pelas relações familiares, sociais ou de trabalho. Os capitais culturais e sociais também podem ser convertidos em capital econômico, dependendo da posição do agente no campo. O capital cultural, em suas formas objetivadas ou incorporadas, leva tempo para ser acumulado e tem capacidade potencial de produzir lucros (BOURDIEU, 1986). Além disso, ao ser reconhecido pelos agentes que detêm os capitais sociais dominantes no campo, é transformado em capital simbólico específico do campo e pode ser convertido em capital econômico.

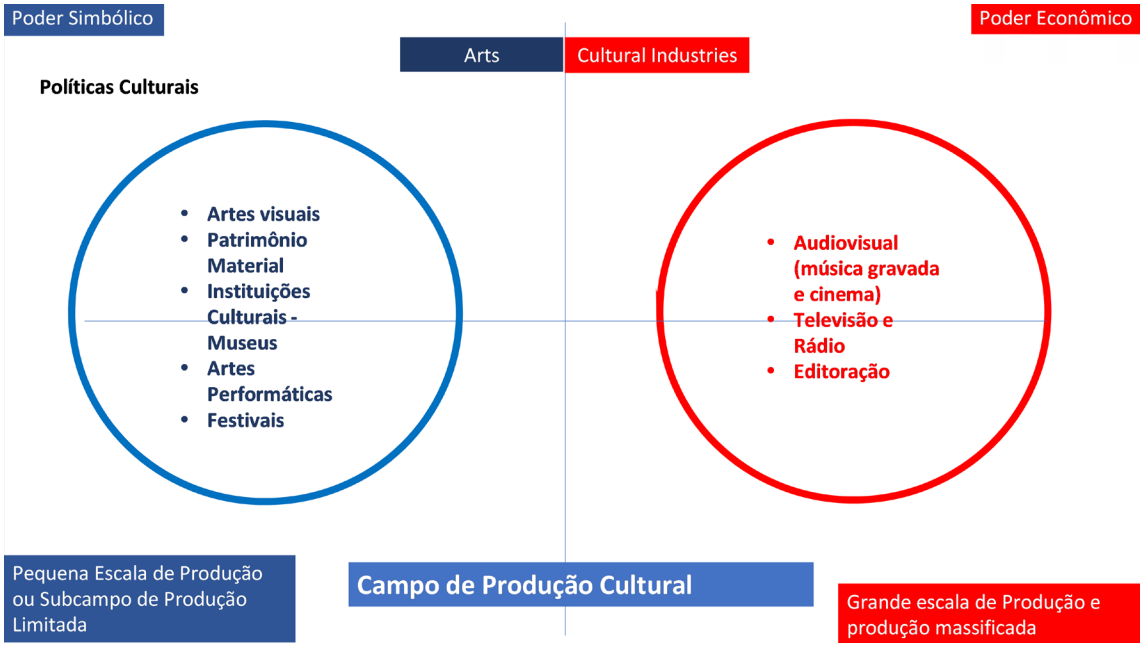
O capital cultural e social apresenta formas de valor pelo seu poder de conversão em capital simbólico. Determinados agentes cumprem o papel de legitimadores da conversão dos capitais culturais e sociais em capitais simbólicos, ou seja, o valor que é reconhecido como capital específico do campo. O capital simbólico do campo é o capital específico pelo qual as disputas entre os agentes acontecem. Neste sentido, o capital simbólico específico pode ser transformado em capital econômico por transubstanciação e, na economia moderna, pode ser apropriado através da prática social do trabalho. A teoria econômica lida com práticas sociais de interesse econômico que são direta e imediatamente conversíveis em dinheiro. Compreender o valor das práticas sociais requer uma reapropriação das práticas sociais do trabalho no campo que não são socialmente reconhecidas como econômicas (BOURDIEU, 1986).

O campo de produção cultural segundo Bourdieu

Bourdieu oferece uma teoria da produção cultural baseada em seu próprio vocabulário – campo, *habitus* e capitais. O autor define que o campo da produção cultural é constituído pela relação de dois subcampos: o subcampo da produção em pequena escala – ou "produção restrita" ou campo das artes – e o subcampo da produção em larga escala – produção em grande escala ou indústrias culturais – (Benson, 1999; Bourdieu, 1993; Hesmondhalgh, 2006). A produção em pequena escala ou restrita é um campo da produção para produtores, com um grau relativamente alto de "autonomia", porém nunca autonomia total. A produção em massa é um campo de produção em grande escala, ocupado por agentes com baixo nível de autonomia, ou seja, com um alto nível de heteronomia – sujeitos a regras externas do mercado.

Bourdieu (1993) descreve a produção em pequena escala como orientada para a produção de produtos artísticos "puros", e a produção em massa como orientada para a produção de bens culturais comerciais (HESMONDHALGH, 2006). O subcampo da produção em pequena escala envolve baixos níveis de capital econômico e níveis muito altos de capital simbólico específico do campo. Por outro lado, o subcampo da produção cultural de massa envolve, por meio de vendas mais altas, níveis de capital econômico mais altos (HESMONDHALGH, 2006).

[Figura 3]
Campo de produção cultural



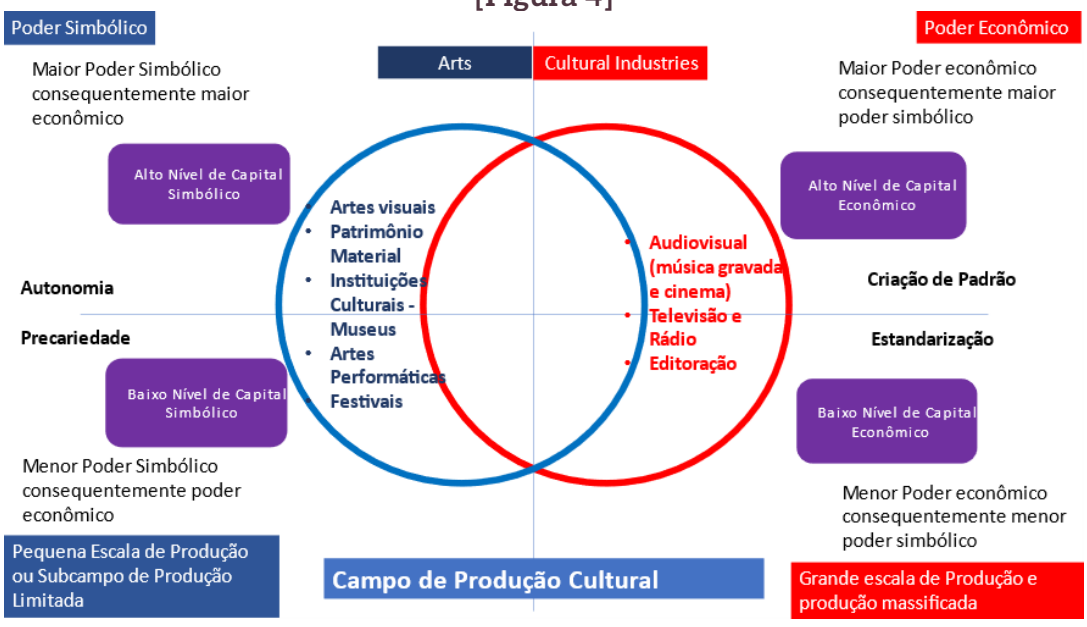
Fonte: Bourdieu (1993)

Conforme descreve Hesmondhalgh (2006), Bourdieu se dedicou a estudar com maior profundidade o campo de produção de pequena escala do que questões relacionadas ao campo de produção de grandes escalas ou indústrias culturais. Para o autor, Bourdieu procura apenas distinguir os dois subcampos e traz grandes contribuições para compreender as lógicas simbólicas do subcampo de produção de pequena escala, contribuindo pouco para os aspectos sobre as lógicas simbólicas que atuam no subcampo das indústrias culturais, principalmente em relação às transformações que ocorrem após 1980 (Hesmondhalgh, 2006). Hesmondhalgh (2006) argumenta que, nesse período, as indústrias culturais, principalmente depois do processo de desregulamentação das mídias, iniciado nos EUA, passaram a adotar um regime de segmentação de sua programação e produção de conteúdo simbólico, procurando atender camadas diferentes da população, entre elas os grupos com gostos mais refinados, o que gerou a ideia de uma produção de massa de qualidade, como programas de música clássica, documentários sobre arte, cultura, entre outros (Hesmondhalgh, 2006).

Reconhecemos que Bourdieu desenvolveu sua teoria dos campos e estudou arte e literatura entre 1960 e 1970, quando procurou desenvolver sua teoria de produção cultural observando especialmente o campo de produção restrita – campo das artes – e sua lógica de troca simbólica. Bourdieu desenvolveu sua teoria em um período em que a arte de excelência representava o escopo das políticas culturais, direcionadas pelo paradigma da democratização do acesso às artes. Compreendia-se, neste momento, uma separação total entre arte e economia e prevaleciam as lógicas simbólicas do campo de produção de pequena escala como valores específicos do campo das artes para a atribuição dos subsídios públicos.

Após a década de 1980, com a inserção das indústrias culturais como parte do escopo das políticas culturais, novos agentes se integraram ao campo das produções culturais subsidiadas, o que provocou uma reorganização no campo de produção cultural, uma vez que parte das produções ligadas ao subcampo das indústrias culturais, sobretudo audiovisuais, passaram a atuar em uma lógica simbólica – de reconhecimento e reputação – para obtenção dos fundos públicos e acesso ao capital financeiro. Neste período, o conceito antropológico de cultura conduzia as discussões sobre as políticas culturais e atribuía um valor ao desenvolvimento cultural, propondo a inclusão social das minorias e expressões culturais rurais, urbanas e populares e o fortalecimento do mercado interno para as indústrias culturais locais como parte do novo paradigma das políticas culturais. Esse novo paradigma acabou por provocar um deslocamento do campo de produção cultural, aproximando-o do campo econômico. No entanto, tal deslocamento ocorreu de forma indireta, uma vez que não se observava a cultura a partir de uma perspectiva econômica, mas sim a partir dos seus impactos indiretos (externalidades) em setores como educação, turismo, entretenimento, consumo cultural e propriedade intelectual.

[Figura 4]



Fonte: elaborado pela autora

O campo de produção cultural e criativa: proposta de uma matriz de análise

Após 2008, foi possível observar um novo deslocamento do campo de produção cultural. A ampliação do conceito de cultura para o conceito de criatividade, a inserção de novos setores – indústrias criativas – nas políticas culturais e a entrada de novos agentes, que passaram a integrar o campo, provocaram uma reorganização na esfera social da produção cultural. Os agentes, antes posicionados entre as esferas de produção de pequena escala – as artes legitimadas e não comerciais – e de grande escala – a indústria cultural –, passaram a disputar espaços e posições no campo com agentes de outros setores, antes não contemplados pelas políticas culturais. Tais agentes foram incorporados ao campo através do valor simbólico da criatividade, bem como pela importância das novas tecnologias da informação para a produção cultural e para a economia contemporânea. Assim, compreendemos neste trabalho o campo de produção cultural e criativo como sendo representado por duas esferas ou subcampos: o subcampo de produção cultural – artes, indústrias culturais – e o subcampo de produção de inovação e consumo – indústrias criativas e inovação da tecnologia da informação e comunicação.

A reestruturação radical da economia global em direção a uma economia do conhecimento, bem como com a criação do conceito de classe criativa (FLORIDA, 2001), integrou cientistas da computação, engenheiros, químicos, biólogos, matemáticos e inventores como trabalhadores dentro o campo da produção e provocou um segundo alargamento no campo, transformando-o em campo de produção cultural e criativo. Um conjunto de programas de políticas públicas passou a incentivar a colaboração de projetos de pesquisa e artistas e financiar parcerias, laboratórios e ateliês como um catalisador de abordagens abertas de inovação – *open innovation* – para uma conversão eficiente do conhecimento da ciência em tecnologia e para a criação de novos produtos, serviços e modelos de negócios. Os programas também incentivaram a criação de um sistema de ensino que reúne arte e tecnologia para fomentar novas habilidades de codificação, visando preparar as futuras gerações para o trabalho e para as tecnologias digitais e procurando entender a combinação entre arte e tecnologia digital como uma das principais forças de trabalho especializadas e flexíveis que podem se adaptar às mudanças tecnológicas (NESTA, 2013).

A nova onda de inovação tecnológica provocou mudanças nas formas de produção cultural, tornando-a compartilhada e compartilhável. Como parte das complexas relações integradas nos processos de produção simbólica, estão poderosas empresas do setor de tecnologia da informação, como Google, Amazon, Facebook, Apple e Microsoft – as GAFAM – que, de certa maneira, competem e colaboram com a indústria cultural mais estabelecida. O desenvolvimento da internet e a entrada das empresas de tecnologia em mercados culturais trouxeram mudanças nas experiências culturais das pessoas (Hesmondhalgh, 2015). Os grandes conglomerados de mídia já não se especializam em somente uma determinada indústria cultural, como filmes, televisão, publicações ou gravações; agora, elas operam em convergência com os diferentes setores das

indústrias culturais. Estes conglomerados, apesar de competirem uns com os outros, estão conectados por complexas teias de aliança, parceria e *joint venture*, integrando os conglomerados de tecnologia e pequenas e médias empresas em complexas relações com diferentes agentes do campo de produção cultural e criativo (Hesmondhalgh, 2015).

O campo de produção cultural e criativo possui dois tipos de sistemas de organizações, códigos e hierarquias (*habitus*) por onde os agentes e instituições se organizam. Tal campo compreende quatro macrossetores: o macrossetor das artes, o macrossetor das indústrias culturais, o macrossetor das indústrias criativas e o macrossetor de inovação. Além disso, acolhe dois ecossistemas por meio dos quais instituições e agentes estabelecem suas trocas de capitais e se posicionam de diferentes formas. Cada ecossistema acolhe agentes e instituições que atuam nos diversos setores que compõem o campo de produção cultural e criativa e se organizam de acordo com seu tamanho, atividades, papéis, finalidades e tipo de formalização na cadeia produtiva.

Esses ecossistemas compreendem um conjunto de redes de trabalho que conectam os agentes e as instituições e dinamizam cadeias distintas, que se diferenciam de acordo com a dimensão e o alcance da produção. O alcance das produções depende do perfil dos agentes e instituições, da posição que ocupam e das formas como se relacionam com as esferas sociais, políticas e econômicas do campo. As cidades acolhem as redes de produção, e quanto melhor posicionadas estiverem no ranking das cidades globais, mais densas serão as redes e maiores as oportunidades de se construir ecossistemas fortes. Entende-se por ecossistemas fortes aqueles que fomentam redes de trabalho diversificadas, compostas por uma heterogeneidade de agentes e instituições que se conectam de maneira distinta com as esferas sociais, governamentais e comerciais e alcançam as dimensões globais, regionais, nacionais, locais e hiperlocais.

Desta forma, consideramos que o campo de produção cultural e criativa está representado por dois tipos de ecossistemas: 1. o subcampo de produção cultural; 2. o subcampo de produção de inovação e consumo. Possui também dois tipos de sistemas de organizações, códigos e hierarquias (*habitus*) conforme os quais os agentes e instituições se organizam. Os dois subcampos são regidos por diferentes forças: as heterônomas de mercado – capital econômico – e as forças culturais autônomas – o capital simbólico.

O trabalho em rede como prática social dos agentes do campo apresenta formas de trocas não financeiras que podem ser aqui compreendidas como elementos de valor dentro da nova concepção de criatividade para o desenvolvimento. Essas redes de trabalho organizam e posicionam os agentes em diferentes ecossistemas de produção, que mantêm a divisão social específica de cada subcampo. O ecossistema de produção cultural – com as forças heterônomas mantidas pelos *habitus* das instituições, de artistas e de produtores com reconhecimento e reputação que acessam financiamentos e prêmios convertidos em capital econômico e por aqueles agentes com menos prestígio – busca alcançar esses acessos reproduzindo ou tentando modificar os *habitus* dominantes. Já o ecossistema de produção de inovação mantém uma divisão social entre aqueles que representam as forças heterônomas do subcampo – as grandes empresas

e conglomerados –, ou seja, que ditam as regras do mercado, e os pequenos produtores, que assumem os riscos e procuram alcançar o acesso reproduzindo as regras ou tentando criar meios disruptivos para acessar o mercado e o capital econômico.

Posicionados no subcampo de produção cultural, encontram-se: os agentes localizados no subcampo de produção de pequena escala, que têm altos níveis de capital simbólico, reputação, reconhecimento e prestígio, e os aspirantes que almejam alcançar o capital simbólico do campo. No entanto, na contemporaneidade, é possível reconhecer a lógica simbólica como parte do campo de produção cultural de grandes escalas ou indústrias culturais. Os agentes estão divididos, assim, entre aqueles que trabalham em produções culturais não comerciais, ou seja, direcionadas para uma "elite cultural" ou para grupos culturais específicos – com certo índice de capital simbólico –, que ativam suas trocas de capitais sob uma lógica de trocas simbólicas entre os produtores, Estado e financiadores – mercado de pequena escala –, e aqueles que atuam em produções culturais comerciais, com índice muito baixo de capital simbólico, que se estabelecem através de uma lógica comercial em direção a um mercado de grandes escalas.

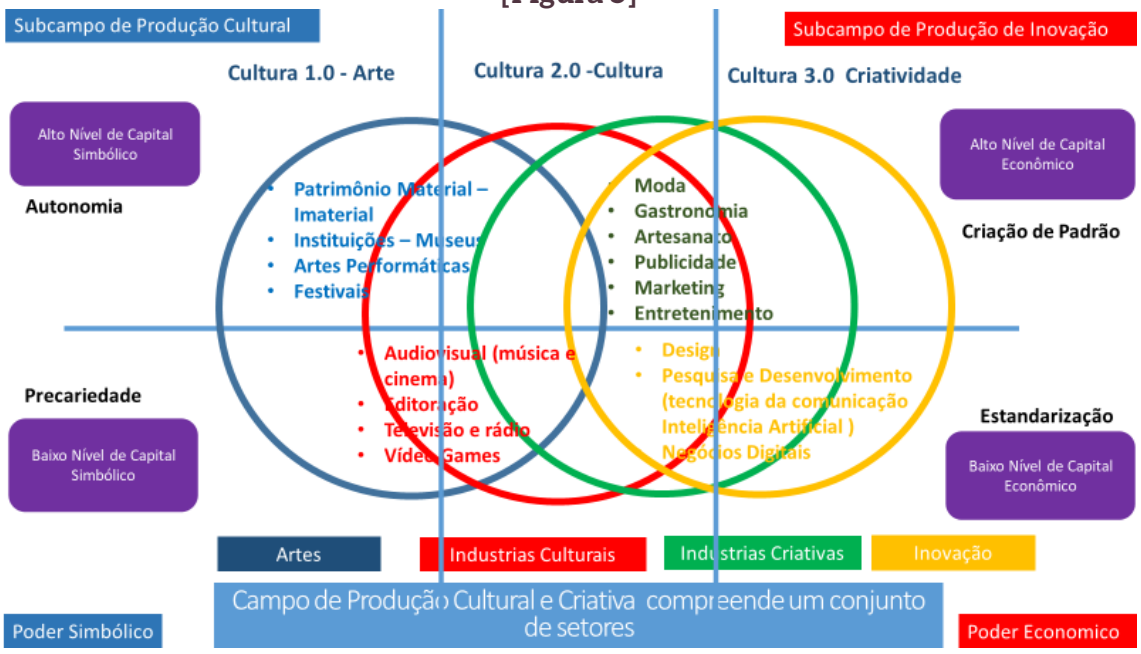
O subcampo de produção de inovação e consumo acolhe os agentes que trabalham em setores das indústrias criativas e de inovação. Esses agentes se organizam de acordo com as forças heterônomas de mercado, impulsionadas por uma lógica comercial. A produção de inovação e a produção cultural comercial funcionam dentro de uma lógica específica de mercado e se conectam em redes que compartilham códigos (métodos) e habilidades para acessar as grandes escalas comerciais. Assim, o campo de produção cultural e criativa apresenta duas forças: 1. aquela cujos processos, códigos e habilidades são reproduzidos em lógicas de trocas simbólicas e a transubstanciação dos capitais sociais e culturais em capital simbólico promove o acesso ao capital econômico; 2. a lógica do mercado de grandes escalas, cujos processos, códigos e habilidades são reproduzidos dentro de uma lógica comercial que promove o acesso direto ao capital econômico.

O campo de produção cultural e criativa envolve dois ecossistemas de produção e está organizado em um conjunto de redes de agentes de produção divididos em quatro macrossetores: das artes, das indústrias culturais, das indústrias criativas e o setor da inovação.

O setor das artes estabelece processos que não são reproduzidos em escalas industriais de bens e serviços. Trata-se do conjunto de setores que são contemplados tradicionalmente pelas políticas culturais, como o setor de patrimônio cultural material e imaterial, das artes visuais – pintura, escultura e instalações –, das artes performativas – teatro, música, dança e performance –, entre outras. Os primeiros paradigmas das políticas culturais se fundamentavam na democratização do acesso à arte e na seleção das instituições e agentes que deveriam receber os fundos públicos. Para a distribuição de fundos, baseavam-se no critério de excelência artística estabelecido por um conjunto de especialistas advindos da filosofia das artes, história da arte, crítica de arte e sociologia da cultura. Os setores das artes foram os primeiros a serem estudados pela economia

da cultura e os primeiros a serem subsidiados pelas políticas culturais. Nesse setor, estão envolvidas instituições culturais como museus, salas de espetáculos, patrimônios históricos, sistemas de bibliotecas, festivais e manutenção de corpos artísticos, bem como todos os agentes que trabalham em suas dinâmicas de produção. Por serem os setores tradicionalmente subsidiados pelas políticas culturais, tendem a representar a maior parte dos gastos dos órgãos oficiais de cultura até hoje.

[Figura 5]



Fonte: Elaborado pela autora

Os mecanismos de financiamento dependem de como as políticas culturais nacionais e locais estão instituídas. Por exemplo, na França, em Portugal e no Reino Unido, os gastos em manutenção de instituições culturais, corpos artísticos e festivais correspondem à mais de 50% dos orçamentos públicos em cultura, enquanto as instituições culturais dos EUA e do Brasil são financiadas por fundações e pela iniciativa privada, que recebe isenção fiscal do governo. Por outro lado, museus e patrimônios históricos podem se transformar em importantes recursos para projetos de desenvolvimento urbano, assim como os festivais e a programação cultural se tornaram instrumentos de promoção da marca de cidades e passaram a movimentar o mercado cultural.

Entre 1980 e 1990, foi possível identificar um novo mercado de arte, fortalecido e amparado por uma dinâmica de valorização organizada por importantes instituições de arte, galerias e museus. Os altos preços praticados nas vendas de quadros e a supervalorização de coleções particulares e de museus colocaram o mercado das artes dentro do mercado da especulação financeira. Essa lógica passou a legitimar determinadas instituições, pessoas e locais, criando instâncias e transferindo poder econômico para a arte. A obra de arte se torna, dessa forma, um investimento e se fortalece como um símbolo de diferenciação, obedecendo à lógica do campo da alta cultura de ser um símbolo da cultura dominante e de ter seus negócios mediados

por discursos especializados e expressivas quantias financeiras (BENHAMOU, 1994). O mercado das artes visuais, embora se estabeleça como parte de um grande mercado de luxo altamente rentável, necessita das instituições de artes, visto que muitas delas são financiadas pelo estado para legitimar o capital cultural de seus artistas, obras e instituições dentro do campo de produção das artes visuais.

Cada um dos setores que consideramos fazer parte do setor das artes tem sua própria organização e se estabelece como um microcampo dentro do campo de produção cultural e criativa, com suas próprias regras e hierarquias. Em cada microcampo os agentes e instituições dos mais diferentes tipos e tamanhos produzem diversidade artística, em termos de linguagens e gêneros, e se posicionam de forma a estabelecer suas próprias lógicas de troca de capitais e atribuição de valor. No entanto, tanto agentes quanto instituições atuam conforme uma mesma lógica simbólica característica do campo de produção de pequena escala. Nesses setores é possível encontrar as grandes instituições culturais, desde aquelas reconhecidas globalmente, como o Louvre, a Reina Sofia ou o British Museum, até aquelas que alcançam as dimensões territoriais hiperlocais, como centros culturais, teatros comunitários e palcos independentes.

Dentro deste macrocampo atuam os agentes criadores – músicos, dramaturgos, bailarinos, atores e artistas plásticos –, agentes técnicos – cenógrafos, figurinistas, maestros, diretores, iluminadores, sonoplastas e restauradores –, agentes administrativos – produtores, gestores, promotores –, entre tantos outros. Esses agentes se posicionam no campo de acordo com seus capitais culturais e sociais e se organizam em redes de produção em torno dessas instituições, programações culturais e festivais para obter capitais simbólico e financeiro. O macrossetor das artes mantém suas forças heterônomas pelos *habitus* das instituições, dos artistas e dos produtores com reconhecimento e reputação que acessam financiamentos e prêmios convertidos em capital econômico e pelos agentes com menos prestígio, que buscam alcançar esses acessos reproduzindo ou tentando modificar os *habitus* dominantes. Os agentes desse macrossetor estão localizados, assim, no subcampo de produção de pequena escala, e tanto há os que possuem os altos níveis de capital simbólico, reputação, reconhecimento e prestígio, quanto os que almejam alcançar o capital simbólico do campo.

As indústrias culturais, por sua vez, estabelecem processos que são reproduzidos em escalas industriais de bens e serviços. Elas são entendidas como um conjunto de setores, como o de publicações, rádio, televisão, música gravada, cinema, audiovisual, vídeo games etc. Essas indústrias produzem e distribuem bens ou serviços que transmitem expressões culturais, independentemente do seu valor comercial. Esse macrossetor foi introduzido ao escopo das políticas culturais após 1980 e seu paradigma se fundamenta no desenvolvimento cultural.

A concepção das políticas culturais desta fase compreende o conceito antropológico de cultura, e o campo de produção passou a ser observado por meio de sua produção simbólica e material, conduzida por um ponto de vista político de inclusão social e de direitos culturais. Embora a maior parte dos setores que compunham

as indústrias culturais tenham estabelecido uma lógica de produção de grandes escalas, muitos países, bem como agências multilaterais, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), defendiam naquele momento a criação de políticas protecionistas dos mercados culturais locais, sobretudo os dos setores do audiovisual, apostando em cotas de tela, financiamento do cinema e preço único do livro. Para definir os projetos, instituições e agentes contemplados com fundos públicos, as políticas culturais estabeleceram critérios fundamentados em lógicas simbólicas, o que acabou por dividir a produção das indústrias culturais entre comercial e não comercial. Dessa forma, é possível argumentar que embora as indústrias culturais sejam compreendidas como setores de produção industrial e estabeleçam uma relação direta com o desenvolvimento da tecnologia da informação e comunicação, existe um conjunto significativo de produção cultural vinculado às indústrias culturais que está direcionado às escalas menores de produção e que obedece à mesma lógica do macrossetor das artes.

Ao reconhecer a importância das indústrias culturais para as economias globais, economistas da cultura passam a se interessar pelas temáticas trabalhadas também pelos teóricos da Economia Política da Comunicação, pois compartilham os mesmos objetos de análise. Os estudos da Economia Política da Comunicação e da Cultura fundamentaram estudos sobre as atuais condições e características das indústrias culturais. Um dos elementos estudados por essas correntes teóricas é o tipo de organização de mercado em que se estabelecem os conglomerados de entretenimento. O oligopólio de franja é a estrutura dominante nas indústrias culturais, caracterizado por uma forte concentração de difusão e uma distribuição acompanhada por uma multidão de empresas independentes na criação e produção de cultura (TOLILA, 2007). O modelo de oligopólio de franja é indispensável para compreender os laços que unem as estratégias dos grandes conglomerados com as empresas independentes. Nos mercados baseados em oligopólios, a existência de empresas de pequeno porte se explica pela satisfação de demandas específicas que permitem a criação de nichos. Tais demandas e nichos não interessam, em geral, às grandes empresas por questões de custos de produção e alcance da dimensão global. Assim, as empresas independentes arcam com os custos e riscos da produção, deixando as grandes empresas tomarem o controle da reprodução e da difusão em escala global (TOLILA, 2007).

A história das indústrias culturais esteve diretamente ligada ao desenvolvimento tecnológico e ao acesso a equipamentos e infraestrutura de telecomunicações por onde o conteúdo simbólico circula – as mídias. A tecnologia, em meio a indústria cultural, determinou as formas de produção e consumo e configurou o mercado ao longo do tempo. Entre os anos de 1970 e 1990, as indústrias culturais cresceram expressivamente, impulsionadas pelo desenvolvimento tecnológico e das telecomunicações. Representadas por grandes corporações durante esse período, as indústrias culturais se organizavam em um modelo industrial verticalizado que controlava a cadeia de produção, difusão e circulação de conteúdo simbólico. Apesar do desenvolvimento dessas indústrias estar diretamente ligado ao desenvolvimento da

tecnologia da informação e da tecnologia das telecomunicações, elas vêm sofrendo grandes impactos causados pela revolução tecnológica dos últimos 20 anos, que transformou as formas de produzir, distribuir e consumir a produção simbólica.

As mudanças ocorridas nas indústrias culturais durante 1980 e 2010 consolidaram as alterações na organização da produção e do trabalho nos setores dessas indústrias e fomentaram a criação de redes e aglomerados urbanos que permitem aos grandes conglomerados buscar flexibilidade por meio do uso de formas atípicas de emprego (Savanović; Orel, 2018). Esses conglomerados tendem a empregar indivíduos ou contratar empresas menores por um período de tempo predefinido para um conjunto específico de tarefas, visando reduzir custos, permitir inovação e otimizar seu processo de trabalho e desempenho geral (Savanović; Orel, 2018). Esses impactos promoveram maior concentração de renda nos poucos conglomerados que passaram a atuar na gestão de contratos de propriedade intelectual e em múltiplos setores. Por um lado, os setores absorveram bens, serviços e plataformas de base tecnológica, o que reconfigurou suas estruturas econômicas. Por outro, direcionaram os riscos aos pequenos produtores, estabelecendo novas lógicas de contratos comerciais e a terceirização da produção.

O aumento do número de produtores culturais, muito influenciado pela digitalização e pelo surgimento de novas plataformas de circulação e difusão, tem contribuído para a diversificação da produção simbólica e o surgimento de novos agentes. As lógicas das grandes indústrias e dos grandes conglomerados multinacionais reorganizaram o mercado de produção cultural absorvendo o conteúdo de pequenos produtores, que, por sua vez, se organizam em redes de trabalho para gerenciar os riscos e ampliar os acessos aos mercados. Da mesma forma, as lógicas de trocas simbólicas das produções culturais não comerciais ativam a formação de redes de agentes para que, assim, se organizem em cadeias de produção que atendam às novas demandas das políticas culturais, visto que estas se preocupam com a mensuração dos impactos, e que justifiquem os financiamentos e correspondam ao valor público da produção cultural e criativa.

Cada setor que compõe o macrossetor das indústrias culturais tem suas regras, princípios e hierarquias. Os agentes se posicionam no campo de acordo com os seus capitais culturais e sociais em torno das instituições e se organizam em redes de trabalho para acessar oportunidades de renda – capital financeiro – e capitais não monetários – capitais culturais e sociais. É possível observar a existência de uma forte assimetria entre os agentes dos grandes conglomerados e os que atuam em dimensões locais e hiperlocais. Um conjunto de agentes e instituições intermediárias se ocupa de aproximar as grandes empresas dos produtores independentes, enquanto a densidade das redes de produção depende do ecossistema e da cidade em que os agentes atuam. As grandes empresas têm maior capital econômico e se posicionam no campo de maneira privilegiada. Embora atuem em uma lógica econômica, muitos agentes do setor das indústrias culturais, por desenvolverem produções distintas daquelas padronizadas pelas corporações, utilizam-se das redes de festivais e dos programas de incentivo dos governos para acessar recursos financeiros.

Assim, uma vez que o macrossetor das indústrias culturais possui suas forças heterônomas mantidas pelos *habitus* dos diretores de festivais, mostras, prêmios etc., é possível reconhecer a lógica simbólica como parte do campo de produção cultural de grandes escalas ou do macrossetor das indústrias culturais.

No que toca às indústrias criativas, pode-se dizer que elas estabelecem processos reproduzíveis e não reproduzíveis em escalas industriais de bens e serviços simbólicos e que abrangem as áreas que não foram tradicionalmente compreendidas como parte dos escopos das políticas culturais, tais como moda, gastronomia, design, artesanato, publicidade, marketing, entre outras. Esse grupo de setores passou a ser incorporado como parte do escopo de algumas políticas culturais no período entre 1997 e 2008. A concepção das políticas culturais características do período pós-2008 leva em consideração o paradigma do desenvolvimento econômico sustentável baseado nas ideias da criatividade disruptiva de Schumpeter, atribuindo grande importância à inovação e ao empreendedorismo.

O design, a publicidade, o marketing, a moda, o entretenimento e o consumo cultural constituem hoje um universo com lógicas e linguagem próprias que estabelecem uma relação direta com o comportamento e o modo de vida das pessoas. Os eventos, sejam de moda, entretenimento ou esportivos, podem ser vistos como centros de difusão de marcas e comportamentos. No ambiente virtual, a participação do usuário alterou a forma e o conteúdo das mensagens enviadas pelos emissores e o modo como estes se expressam, além de ter possibilitado a apropriação das linguagens de outros meios e a remixagem de conteúdo, o que expressa a tendência dos indivíduos a buscar experiências de comunicação não mediadas. Tanto o mercado da moda quanto o do entretenimento se tornaram grandes arenas de comunicação, com visibilidade na mídia de massa e nas redes sociais. Nessas arenas, assim como em tantos outros espaços de visibilidade, as empresas privadas se envolvem com grandes personalidades, como atletas e astros da música, para criar suas identidades de marca e estabelecer um valor simbólico.

Os produtos e serviços das indústrias criativas se tornaram um fator de distinção e um símbolo da lógica de construção das identidades corporativas, além de terem estabelecido uma diferença desejada – identidades segmentadas – que provocou uma transformação na perspectiva dos consumidores que passaram a reconhecê-las como marcas. A marca, segundo Greffe (2016), torna-se um marcador de diferenças, isto é, de identidades e suas distinções. Para o autor, o consumo tanto do bem cultural quanto de uma marca se dá através do compartilhamento de experiências. A mudança de eixo das políticas culturais como estratégia de distribuição de bens simbólicos provoca uma individualização no consumo cultural – antes compreendida como uma experiência de bens públicos – e no compartilhamento das experiências simbólicas – criação de identidades segmentadas –, transformando a economia em uma economia de símbolos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), ou seja, uma economia cultural, em que a dimensão cultural tem uma dimensão econômica.

Embora parte dos setores das indústrias criativas, como o artesanato e a gastronomia, constituam-se de setores de

produção restrita e estabeleçam alguma lógica simbólica – alta costura, design, direção de arte etc. –, as indústrias criativas oferecem produtos e serviços com algum tipo de funcionalidade – alimentar, vestir, embalar, morar, vender etc. – e propósito comercial. As indústrias criativas se relacionam diretamente com as indústrias culturais, não podendo ser observadas como um setor dissociado. A arquitetura e o design integram elementos criativos em processos mais amplos, bem como o design gráfico, o design de moda ou a publicidade. A nível mais periférico, pode-se dizer que são indústrias que dependem da produção de conteúdos criativos para o seu próprio desenvolvimento e que estabelecem uma relação direta com os setores das artes e das indústrias culturais. O artesanato e a gastronomia se relacionam com os setores que cuidam de patrimônios, museus e festivais como partes integrantes de um mesmo setor econômico: o turismo. A publicidade se constitui em parte pelos modelos de negócio das indústrias culturais, como o setor de publicações, rádio e televisão. O videogame é produzido por meio de recursos dos setores do audiovisual, a saber, cinema e música. Já o setor da moda está integrado a alguns segmentos de publicação, como as editorias de moda. Nesse sentido, as indústrias criativas utilizam a produção simbólica como fator determinante de seu processo de produção, embora ofereçam resultados – produtos e serviços – sobretudo funcionais, isto é, úteis, com propósito comercial. Diferentemente dos setores das artes e de alguns setores das indústrias culturais, as indústrias criativas não acessam, frequentemente, os recursos provenientes das políticas culturais.

Embora tenham certo nível de autonomia e atuem em pouca medida por meio da lógica simbólica, o macrossetor das indústrias criativas desenvolve um ecossistema de produção de grandes escalas e se aproxima do subcampo de produção de inovação e consumo. No entanto, utiliza-se de lógicas simbólicas nos seus processos de atribuição de valor. Os agentes se organizam de forma a se aproximarem de forças heterônomas de mercado, impulsionados por uma lógica comercial que mantém uma divisão social entre aqueles que representam as forças heterônomas do subcampo – as grandes empresas e conglomerados –, que ditam as regras do mercado, e os pequenos produtores, que assumem os riscos e procuram alcançar o acesso reproduzindo as regras ou tentando criar meios disruptivos para acessar o mercado e o capital econômico.

Por fim, o setor de inovação estabelece processos reprodutivos de bens e serviços que dão suporte a produções simbólicas dentro do universo digital que integra as áreas de tecnologia, como a realidade aumentada, as mídias digitais, *machine learning*, visualização de dados, programação etc. Essas áreas foram incorporadas ao campo a partir de 2015, quando as tecnologias da informação e comunicação transformaram drasticamente as formas de produção e consumo da produção simbólica. Esse grande setor foi incorporado a algumas das políticas culturais que entendem o paradigma do desenvolvimento econômico pela teoria de Schumpeter e reconhecem a importância dos empreendedores na criação de novos modelos de negócios para suprimir as demandas decorrentes da incorporação de novas tecnologias disruptivas à vida social, que, consequentemente, criam oportunidade para o surgimento de novas criações com potencial de mercado. O macrossetor de inovação é aquele com maior aderência

ao subcampo de produção de inovação e consumo. Seus agentes se organizam de acordo com forças heterônomas de mercado e se conectam em redes que compartilham códigos, métodos e habilidades para acessar as grandes escalas comerciais.

Considerações finais

O campo de produção cultural e criativa compreende um conjunto de setores que foram, ao longo dos últimos 80 anos, incorporados aos escopos das políticas públicas, especialmente as culturais. A ampliação do campo de produção cultural para o campo de produção cultural e criativa foi observada pela mudança nos paradigmas e alargamentos das políticas culturais para uma nova concepção de valor simbólico do campo. Em um primeiro momento, houve a mudança de valor simbólico da arte de excelência para o de valor simbólico da cultura como plataforma política para a inclusão social. Posteriormente, houve um segundo movimento em que o valor simbólico da cultura passou a ser o valor simbólico da criatividade disruptiva para o desenvolvimento econômico.

Consideramos como parte do campo de produção cultural e criativa quatro macrossetores: artes, indústrias culturais, indústrias criativas e inovação. Cada um desses setores se constitui como um campo de produção isolado, com múltiplos microcampos que têm suas próprias regras e hierarquias. São espaços sociais por meio dos quais os agentes disputam posições e forças econômicas, políticas e simbólicas. Os agentes e instituições se posicionam no campo de maneira distinta, de acordo com seus capitais culturais e sociais. O capital simbólico é determinado pelos capitais culturais reconhecidos pelos agentes que ocupam as posições de privilégio no campo e que, por fim, determinam o *habitus* do campo. Os agentes disputam as posições por meio de uma troca não monetária de capitais culturais e sociais. As trocas de capitais culturais e sociais acontecem independentemente das posições que os agentes ocupam no campo. Os subcampos de produção cultural e o subcampo de produção de inovação e consumo, que compõem o campo de produção cultural e criativa, são regidos por diferentes forças: as heterônomas de mercado – capital econômico – e as forças culturais autônomas – o capital simbólico. ■

[KARINA POLI]
Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi bolsista de pós-doutorado pela Fapesp até 2020 para realizar estágio na Queen Mary University of London.
E-mail: karinapolilc@gmail.com

Referências

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1994.

BENSON, Rodney. Field theory in comparative context: a new paradigm for media studies. **Theory and Society**, Dordrecht, v. 28, n. 3, p. 463-498, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production**: essays on art and literature. Cambridge: Polity Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. *In*: RICHARDSON, John (ed.). **Handbook of theory and research for the sociology of education**. New York: Greenwood, 1986. p. 241-258.

Creative Industries Federation. **Growing the UK's creative industries**: what creative enterprises need to thrive and grow. London: Creative Industries Federation, 2018.

DRUCKER, Peter F. **Uma era de descontinuidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Mapeamento da indústria criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: Firjan, 2019.

FLORIDA, Richard. **The rise of the creative class**: and how it's transforming work, leisure, community, and everyday life. New York: Basic Books, 2002.

GARNHAM, Nicholas; WILLIAMS, Raymond. Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. **Media, Culture & Society**, California, v. 2, n. 3, p. 209-223, 1980.

GREFFE, Xavier. From culture to creativity and the creative economy: a new agenda for cultural economics. **City, Culture and Society**, Amsterdam, v. 7, n. 2, p. 71-74, 2016.

HESMONDHALGH, David. Bourdieu, the media and cultural production. **Media, Culture & Society**, California, v. 28, n. 2, p. 211-231, 2006.

HESMONDHALGH, David. **The cultural industries**. Thousand Oaks; London: Sage, 2015.

HESMONDALGH, David *et al*. **Culture, economy and politics**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Howkins, John. **The creative economy**: how people make money from ideas. London: Penguin, 2001.

LANDRY, Charles. **The creative city**: a toolkit for urban innovators. Londres: Earthscan, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MIÈGE, Bernard. **Les industries du contenu face à l'ordre informationnel**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

National Endowment for the Arts. **NEA guide to the U.S. arts and cultural production satellite account**. Pennsylvania: NEA, 2013.

O'BRIEN, Dave. **Cultural policy**: management, value and modernity in the creative industries. London: Routledge, 2014.

SACCO, Pier Luigi; FERILLI, Guido; BLESSI, Giorgio Tavano. From culture 1.0 to culture 3.0: three socio-technical regimes of social and economic value creation through culture, and their impact on european cohesion policies. **Sustainability**, [*S. l*], v. 10, n. 11, p. 39-23, 2018.

SAVANOVIĆ, Aleksandra; OREL, Marko. **The role of creative hubs in the freelance labour market**. Brussels: European Creative Hubs Network, 2018.

SHIACH, Morag *et al*. **Creative hubs and urban development goals (UK/Brazil)**. London: QMUL; São Paulo: USP, 2017.

THROSBY, D. **The economics of cultural policy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

POSSIBILIDADES COM O PROCESSO CRIATIVO NAS ESCOLAS DE DANÇA

[ARTIGO]

Cristiano Max Pereira Pinheiro
Universidade Feevale
Ilaine Maria Henz
Universidade Feevale
Lenice Eli Lunkes Scarpato
Universidade Feevale

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A pandemia impactou os setores culturais, tornando importante rever estratégias da gestão cultural nos negócios. A arte vem sendo vista como produção simbólica de válvula de segurança psicológica e, neste estudo, optou-se pelo setor da dança como foco. O objetivo do artigo é compreender como escolas de dança, enquanto produção cultural, atualizam suas práticas e fazeres em conjunto com alunos/professores. Optou-se pela coleta de dados de alunos e professores de uma escola de dança no Rio Grande do Sul por meio de entrevistas. Estas foram submetidas à análise textual discursiva, criando categorias atravessadas pela fundamentação teórica em Indústria e Economia Criativa, Dança e Expressão Cultural. Como resultado, destaca-se que as escolas possuem uma diversidade de dinâmicas, sejam de ensino-aprendizagem ou de produção cultural/artística em prol de um modelo que realize tanto o caráter professor-aluno quanto a busca por uma colocação artística notável, tornando-se uma possibilidade de desenvolvimento de negócios pós-pandemia.

Palavras-Chave: Dança. Economia criativa. Processo criativo. Produção cultural.

The global pandemic impacted the cultural sectors, making reviewing the strategies of cultural management in business important. The art has been associated to a symbolic production of the psychological security valve and this study chose the dance sector as focus. This paper aims to comprehend how the dance schools, whilst cultural production, update their practices and tasks along students and teachers. Data was collected from students and teachers of a dance school in the state of Rio Grande do Sul (RS) by using interviews. Those were submitted to textual discursive analysis, creating categories based on a theoretical framework in Creative Industry and Economy, Dance and Cultural Expression. As result, the authors emphasize that the schools possess a diversity of dynamics both of teaching-learning and of cultural and artistic production towards a model that realizes both the teacher-student character and the search for a notable artistic placing, becoming a possibility of business development post-pandemic.

Keywords: Dance. Creative economy. Creative process. Cultural production.

La pandemia afectó a los sectores culturales, por lo que es importante revisar las estrategias de gestión cultural en los negocios. Teniendo en cuenta que el arte se ha considerado como una producción simbólica de válvula de seguridad psicológica, en este estudio se eligió el sector de la danza como foco. El objetivo de este artículo es entender cómo las escuelas de danza como producción cultural actualizan sus prácticas

y acciones junto a los alumnos/profesores. Se optó por recoger los datos por medio de entrevistas a alumnos y profesores de una escuela de danza en Rio Grande do Sul (Brasil). Los datos fueron sometidos a análisis textual discursivo, del cual emergieron categorías que son atravesadas por el fundamento teórico en Industria y Economía Creativa, Danza y Expresión Cultural. Los resultados destacan que las escuelas tienen una diversidad de dinámicas, ya sea de enseñanza-aprendizaje, ya sea de producción cultural/artística a favor de un modelo que da cuenta tanto del carácter profesor-alumno como de la búsqueda de una colocación de artista notable, convirtiéndose en una posibilidad de desarrollo empresarial en el pospandemia.

Palabras clave: Danza. Economía Creativa. Proceso Creativo. Producción Cultural.

Introdução

A sociedade contemporânea busca a democratização da arte e dos movimentos culturais, ou seja, "concluímos que aquilo que denominamos democratização cultural diz respeito a um conjunto heterogêneo e multifacetado de ações políticas e práticas culturais que convergem para objetivos sociais" (SILVA, 2013, p. 11).

Além de um movimento de políticas de desenvolvimento social, a arte também assume um papel de mercadoria, mostrada por Marx (1996) quando define que, diante da origem da complexidade das relações, traz o valor da mercadoria em sua característica imanente de ser coisa consumível, que satisfaça as necessidades dos homens, e também pode ser produto do trabalho.

A dança é uma arte que se movimenta no tempo e no espaço. Seu avanço sucessivo ocasiona uma diversidade de propostas, dando um alcance exato da sua constante atualização. Em relação à dança, Gariba (2005) diz que a arte necessita ser explorada, aprendida e não apenas contemplada, produzindo sentidos em movimentos e buscando exteriorizar pensamentos e sensações.

Sendo assim, a dança se enquadra no enfoque da indústria criativa, pois tem, ao mesmo tempo, produção com valor ligado à economia e valor simbólico, baseado unicamente na criatividade. Como destacam Bendassolli *et al.* (2009), a origem das indústrias criativas tem seu respaldo no que nomeou "virada cultural", ou seja, "uma transformação de valores sociais e culturais promovida pela emergência da sociedade da informação e a transição para valores pós-materialistas, ou bens-simbólicos" (p. 77).

Entretanto, é necessário que a criatividade do ser humano seja reconhecida como objeto para criação de valor econômico. "A criatividade como imperativo econômico fica evidente com a ascensão de uma nova classe que chamo de classe criativa" (FLORIDA, 2011, p. 8). Esses profissionais criativos são a base das indústrias criativas, e em um ambiente propício à criação conjunta, profissionais e alunos fazem acontecer o processo de criação de valor.

O modelo tradicional de gestão em escolas de dança busca se adaptar a novas realidades e demandas para atrair, fidelizar e gerar sensação de pertencimento em alunos e conseguir destaque na mídia e competições. Utilizam a construção do sentido (*sense-making*), que resulta em interações sociais, identificação de papéis e posições dos atores dentro do sistema social, buscando uma interação humana que produz significado e dá sentido à ação (EDVARDSSON; TRONVOLL; GRUBER, 2011).

Dessa forma, este artigo tem como objetivo o entendimento da dança enquanto produção cultural que movimenta a economia criativa, explorando o processo de criação de valor entre alunos, professores e a escola de dança como prestadora de serviço. Para atender ao objetivo, o artigo foi estruturado em quatro seções, além da introdução. Na segunda seção são apresentados os conceitos de indústria e economia criativa e aspectos da dança enquanto expressão cultural e seu processo criativo. A terceira descreve a metodologia empregada. A quarta seção traz análises e discussões referentes aos dados empíricos

coletados e, por fim, a última seção traz as considerações finais.

Referencial teórico

De acordo com Throsby (2001), atividade cultural é a que envolve de alguma forma criatividade em sua produção, que seja capaz de gerar significado, valor simbólico e propriedade intelectual. Nesse sentido entende-se a dança como uma dessas atividades culturais, realizada por meio de atrações e espetáculos.

Um dos eixos nas discussões sobre gestão cultural e o impacto da cultura na sociedade envolvente é a economia da cultura. Tolila (2007) aborda esse tema em seu livro *Cultura e economia*, trazendo discussões que contemporizam a economia como instância central dos processos sociais. Segundo ele, existe um triângulo conformado por política, cultura e desenvolvimento.

Com ênfase na interação entre a economia e a cultura, os administradores de cultura pública reconhecem a importância da cultura como oportunidade para o desenvolvimento econômico, porém "falta entendimento do que seja a economia criativa entre os administradores públicos, que compreendem a cultura de uma forma mais ampla do que a criatividade" (FLEMING, 2018, p. 23).

Citando o Brasil, Fleming (2018, p. 9) menciona que o país ocupa "lugar de destaque mundial, quando se trata de gerar experiências culturais inigualáveis e embalar todas elas em uma proposta cultural singular". Segundo o autor, os setores criativos trazem crescimento elevado e resiliência em tempos de retração econômica, porém, a realidade brasileira é de pouco investimento cultural no empreendedorismo criativo, fazendo que promotores culturais dependam do Estado. Exemplos como os editais de cultura e a recente Lei Aldir Blanc demonstram o caráter imediatista na resolução de curto prazo.

Os setores criativos, como a dança, têm, segundo Fleming (2018), potencial permanente, em parte devido ao efeito da expansão da classe média e do aumento da renda disponível.

Indústria criativa, economia criativa

A indústria criativa tem sido uma inovação na forma de pensar e fazer negócios, ligada a setores produtivos para se reinventarem e vincularem uma valorização simbólica e imaterial, gerando renda e empregos. Entende-se esse processo de geração de experiências por bens culturais (BJORKERGREN, 1996; HIRSCH, 1972; HOLBROOK; HIRSCHMAN, 1982). "Obtêm seu valor por meio das experiências subjetivas geradas, contando com o uso intensivo de símbolos para influenciar a percepção e a emoção" (LAMPEL; LANT;e SHAMSIE, 2009, p. 20).

Bendassolli *et al*. (2009) aponta que essa mudança de percepção de valor social e cultural, do material para o imaterial, não

afeta apenas a economia, mas também o modo de consumir, trabalhar, comunicar e se divertir.

Para Zardo e Mello (2012), as indústrias criativas representam uma das maiores indústrias do mundo, sendo superada pela indústria do petróleo e de armamentos, denotando com isso a relevância de seu principal insumo, a criatividade, para o cenário econômico mundial.

Assim, a indústria criativa tem sido uma das ferramentas mais fortificadas e concretas, disseminada no Brasil e no mundo. O Sebrae Nacional (2015) vem agregando produtores locais e tem dado apoio indispensável para que se possa produzir de forma colaborativa, com rentabilidade e sustentabilidade.

Temos como exemplo o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que se atenta aos projetos do setor cultural desde 1995, tendo fundamental abordagem nas indústrias editorial e audiovisual e na preservação do patrimônio e das bibliotecas. No relatório sobre a evolução da instituição no setor cultural, existe um projeto de grande destaque: a Fábrica de Espetáculos, no Rio de Janeiro (GORGULHO; GAMA; ZENDRON, 2015).

Reis (2013) confirma os conceitos e afirma que as indústrias criativas ocasionam ideias novas, bem como transformações no que concerne ao pensar e ao estilo de vida, apropriados para se adaptarem às precisões e cobranças dos consumidores no procedimento de customização de produtos e serviços tidos como ativos criativos que geram desenvolvimento econômico e perpassam campos que vão das artes até a tecnologia (MORANDI *et al*., 2017).

O British Council publicou em seu site uma "Análise da situação e avaliação do Programa de Empreendedorismo Social e Criativo financiado pelo Newton Fund em 2018", em que evidencia a diversidade da cultura popular brasileira e artística e seu potencial de crescimento, assim como a fragilidade em sua preservação e fortalecimento. O estudo apontou os pontos fortes, vulnerabilidades e as principais oportunidades, tendo como foco: unir a proposta criativa brasileira, intermediação inteligente entre setores, apoio direcionado e investimento para fomentar o desenvolvimento da cadeia de valor horizontal e iniciativas agregadoras que incentivem a troca.

Diante dessa diversidade temos algumas variáveis para apresentar este estudo e verificar a relação do setor criativo da dança no processo sociocultural, considerando que atuar como coreógrafo, professor, dono de academia ou bailarino é a profissão ou insumo produtivo de criação de valor.

A escola de dança enquanto espaço para desenvolvimento cultural

A dança pode ser analisada e compreendida por diferentes aspectos, o que sugere diferentes sentidos e significados que podem ser atribuídos a ela (SILVA *et al*., 2012). Conforme Barreto (1998), ela pode ser considerada uma expressão artística, humana, de sentimentos e da sociedade; uma forma de

aquisição de conhecimentos, uma prática de lazer e de prazer, como libertação da imaginação, desenvolvimento da criatividade e da comunicação e como veículo de socialização.

Em algum momento pode-se aproximar a metodologia no processo de aprendizagem e construção coletiva da dança com a pedagogia libertadora de Paulo Freire, no sentido de que se estruturam na valorização da realidade do educando e de seu cotidiano, reconhecendo seus interesses e possibilidades, apresentando a dança como patrimônio cultural (BARRETO, 1998).

O espetáculo de dança tem abrangência e complexidade inimagináveis aos olhos de quem assiste, mas existe todo um processo de criação e colaboração para que o projeto seja executado que sua beleza plástica não deixa à mostra. A definição de criação aqui apresentada é entendida como rede de processo, em que existe um olhar em conjunto, com interferências múltiplas, que seja inacabada e com mobilidade, sempre com flexibilidade (MAGNANI, 1998).

Esse conceito atende à interação entre diferentes processos criativos. Com as conexões geradas por essa criação colaborativa, reflete-se sobre as possibilidades de construção em conjunto de uma coreografia, de um projeto artístico. Em relação a esse entendimento, Araújo (2006) aponta que uma criação coletiva torna mais fluido o processo colaborativo, propondo um conceito estruturador. Pensando em uma equipe de dança, existe um ecossistema que dá suporte para concretizar um evento, criando a necessidade de um iluminador, um coreógrafo, diretor, dançarinos e toda a equipe técnica.

No processo de elaboração, os saberes construídos são desenvolvidos por meio de escuta e constante troca de experiências. Para Salles (2004, p. 46), "nas artes coletivas, como teatro e dança, o diretor e o coreógrafo, embora plenamente envolvidos no processo, desempenham, ao longo de todo o percurso, o papel de espectadores particulares".

Essa experiência coletiva de criação atrelada a uma rede de significados trazidos pelos integrantes deixa o ambiente muito mais criativo, sem aquela relação apenas assimilativa de conteúdos técnicos para serem usados na criação. Fischer (2003) discorre que não é apresentada uma obra fixa e sim que ao criar um espetáculo de arte há possibilidade de criação com os integrantes, propondo um trabalho processual em constante mutação e diálogo entre dançarinos, equipe técnica e público.

Boavida e Ponte (2002) complementam que a criação colaborativa é uma estratégia essencial para trabalhos que são excessivamente pesados. Para além disso, acredita-se que a colaboratividade é um modo de agir no mundo que, ao quebrar paradigmas individualistas, permite a integração e a relação entre os seres humanos, o que, para nós, torna-os sensíveis, construindo conhecimento por meio dessa relação e sensibilidade.

Gatti (2011), reforça esse entendimento de que o processo é provido de complexidade com a qual o dançarino interage a partir das conexões entre os conteúdos, na esfera individual ou coletiva, resultando dessa relação os acontecimentos, regidos por escolhas e contextualizadas em uma relação dialógica entre indivíduo e sociedade que se dá pelas redes de saberes.

O ambiente disponibilizado para criação serve de potencialização da individualidade de cada participante para que seja contribuam e construam, de forma colaborativa, a composição de uma coreografia.

Quando assumimos o modelo de criação colaborativa, consideramos as diversas relações e possibilidades, refletindo nos espaços de laços, interconexões e vários outros, pois o processo de criação é envolvido por todos os integrantes e passa pelo entendimento de que o acesso se dá por meio de desejos, de sentimentos, de memórias, de inquietações.

Lampel, Lant e Shamsie (2009) exploraram os principais aspectos da produção de bens culturais e um desses foi a "inspiração individual versus sistemas criativos". Segundo os autores, esse é um dos debates mais longos e difíceis da indústria cultural, pois se discute qual a verdadeira fonte de valor criativo. É o indivíduo o elemento central na cadeia de valor ou é o sistema como um todo que produz os ingredientes críticos do sucesso de produtos culturais? Esse debate tem repercussões importantes, pois se os indivíduos são os elementos centrais na criação de valor, então a chave para o sucesso é encontrá-los ou desenvolvê-los. Se, por outro lado, for o sistema, então deve ser dada menor ênfase aos indivíduos e maior ao desenvolvimento de estruturas, processos e culturas que criem produtos culturais bem-sucedidos.

No espaço que a dança ocupa em relação a processos de aprendizagem e construção coletiva, temos uma aproximação de Duarte Junior (1995), que definiu dimensões educacionais para ensino de arte, contribuindo para a formação de pessoas conscientes de seu potencial sensível, imaginativo e criador. São elas: 1. respeito aos sentimentos que não são acessíveis ao pensamento discursivo, ou seja, sua descoberta decorre da vivência de formas simbólicas e artísticas; 2. agilização da imaginação com a consequente libertação do indivíduo de seu pensamento rotineiro; 3. compreensão e o conhecimento dos sentimentos; 4. relação entre a apreensão sensível do mundo e o pensamento lógico-conceitual; 5. potencial que a arte tem de reforçar os vínculos do indivíduo com a cultura a qual pertence; 6. possibilidade de compreender relações intelectuais e sentido de culturas diferentes da nossa; e 7. utopia proporcionada pela arte, ou seja, a visualização de situações, objetos e "mundos" ainda não existentes.

O espaço de criação colaborativa precisa de confiança, de diálogo, da flexibilização das sugestões, pois é exibido um resultado com objetivos em comum, fruto de uma realização de muitas pessoas, de um longo período de criação. Essa colaboração pode vir de diversas pessoas, unindo potencialidades para uma criação coreográfica.

Kotler, Kartajaya e Setiawan (2010) utilizam a expressão cocriação para salientar a nova abordagem da inovação. Esse termo foi originalmente criado na década de 1990 por Kambiel *et al.*, mas começou a ser utilizado na década de 2000 por Prahalad e Ramaswamy, quando foi disseminado mundialmente seu conceito, após ser usado na obra *O futuro da competição*.

Para Prahalad e Ramaswamy (2000), a cocriação consiste na criação de valor baseada em conhecimentos e por meio das plataformas de engajamento para as quais é expandida. Na plataforma de

engajamento existem pessoas, interfaces, processos e artefatos que compõem esse ambiente e que evoluem para espaços geradores de valor. Os elementos que compõem a base são diálogo, acesso, transparência e reflexividade.

Porém, é importante salientar que apesar de o termo cocriação ter surgido no mundo dos negócios, sua apreensão e aproveitamento vão além do ambiente da corporação. O autor refere-se ao método *Lead User*, proposto por Eric Von Hippel, em 1986, no qual pessoas exploram maneiras inovadoras de fazer as coisas e têm a disponibilidade de partilhar seus enfoques com outras pessoas (FRANCO, 2012).

Ramaswamy e Gouillart (2010) nos surpreendem com um entendimento que coloca a cocriação com um sentido bem amplo, nos remetendo a qualquer coisa que envolva uma interação. Eles acreditam na mudança da forma como ocorre a interação da organização com as pessoas e que no futuro muito próximo, as empresas dependerão da cocriação, pois o marketing tradicional, no qual a empresa é responsável pela criação e as pessoas apenas por consumirem ou usarem o serviço, estaria em extinção.

A dança como um produto cultural tem apresentado mais chances de sucesso no mercado, possibilitando a mistura de elementos tradicionais e inovadores. Os consumidores precisam de familiaridade para entender o que é oferecido, mas precisam de inovação para poder apreciar. Na busca de um modelo assertivo, desses dois elementos, destaca-se mais a arte em detrimento da técnica, ou seja, trata-se mais de percepção do sensível do que de discernimento profissional (LAMPEL; LANT; SHAMSIE, 2009).

Metodologia

O campo de estudos deste artigo se deu na GOA Dança Aérea, situada na cidade de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul (RS). A escola consiste em um lugar para aprender a dança amadora e profissional, incentivando a competitividade e buscando notoriedade através de festivais estaduais e nacionais. Foi fundada em 2005 para difundir diversas modalidades que até então eram desconhecidas nas proximidades, assim representando a dança clássica e acrobática. Suas atividades tiveram início nas dependências do Colégio Santa Catarina, e primeiro ano somente 25 alunos começaram a praticar a dança aérea. Atualmente a escola conta com 200 alunos e possui sede própria.

A técnica de coleta de dados escolhida para aprofundamento deste estudo consistiu na entrevista em profundidade, diálogos guiados para levantamento de informações sobre o que os alunos e professores percebem em relação à criatividade e à dança na referida escola. Essa modalidade de entrevista é baseada em roteiro flexível e aberto, que permite adequações diante das necessidades do entrevistador no curso do depoimento do entrevistado (MANZINI, 2008).

Sendo assim, as entrevistas foram realizadas de forma presencial e depois transcritas para melhor entendimento e a construção de uma análise emergente no

campo da dança. Foram entrevistados três professores e quatro alunos que, por seus perfis, demonstram uma heterogeneidade nos dados. O número de entrevistados do sexo feminino com idade entre 15 e 22 anos computou 62,5%. No que tange ao estado civil, a amostra foi composta totalmente por solteiros (100%). Já o nível de formação mais representativo foi o ensino superior completo (60%), seguido de fundamental e médio, com 20% cada.

Quanto aos procedimentos técnicos, utilizou-se a pesquisa de campo e a tipologia adotada foi descritiva e exploratória. Considerou-se que a pesquisa descritiva, segundo Silva (2010), tem como objetivo primordial descrever as características de determinado fenômeno e com isso, estabelecer relações entre as variáveis, enquanto a pesquisa exploratória é realizada em área na qual há pouco conhecimento acumulado e sistematizado.

As análises de dados foram baseadas na análise textual discursiva de Moraes (2003), baseada nas informações dos textos, sem precisar examinar hipóteses para comprovação ou refutá-las ao final, pois o intuito é a compreensão fenomenológica. Sendo assim, essa pesquisa caracteriza-se pelo método indutivo, que implica a produção de categorias a partir das unidades de análise emergentes que são construídas a partir do "corpus" e aproximadas de outra resposta, gerando potencialidade da apresentação do fenômeno para o observador.

Desta forma, de posse das entrevistas, fez-se a leitura do material, buscando realizar a impregnação necessária para, em seguida, proceder com processo metodológico proposto, conforme indicado por Moraes (1999).

Após as leituras dos dados empíricos, na intenção de criar as categorias que diferenciariam as análises, percebeu-se a dificuldade em separar o que se constrói em conjunto, característica singular da maneira como organizamos o conhecimento, ou um processo de criação artística, corroborando Barreto (2012). Dessa maneira, criou-se a unidade de análise emergente "O movimento" e as categorias "Cocriação x técnicas de dança", e o "Processo criativo da dança".

Análises e discussões

Nesta etapa, são apresentados e discutidos os dados obtidos, com vistas a atingir o objetivo deste artigo, que é compreender como escolas de dança, enquanto produção cultural, atualizam suas práticas e fazeres em conjunto com seus alunos e professores.

O uso da palavra movimento como unidade tem, neste artigo, dois aspectos: o do movimento enquanto fluência corporal; e o movimento enquanto produção cultural.

O movimento

A dança tem no corpo e no movimento seu fundamento, ela não se resume a uma técnica ou repertório, mas sim a uma experimentação de movimentos, criação de corpo e circuitos de experimentação de sensações. O corpo torna-se um operador, um processo desencadeador de produção de imagens na dança, que produz

diferentes modos de perceber esse corpo e mente. Csikszentmihalyi (1992) afirma que se pode atingir a qualidade da experiência subjetiva em atividades que promovam um estado de satisfação plena quando agimos com total envolvimento. São experiências intrinsecamente recompensadoras e que levam à autorrealização.

Inclusive a dança foi apontada como uma atividade potencializadora de experiências; percebeu-se que a pessoa permitiu sentir-se fluir. A cocriação é um movimento singular, trata-se de uma união com outras pessoas, ideias e seres exteriores ao *self* (CSIKSZENTMIHALYI, 1992). Após vivências na dança, o "fluir" torna-se mais relevante, pois superar um desafio, inevitavelmente, faz que a pessoa se sinta mais capaz, mais apta, menos previsível, e dotada de capacidades, desde que exista equilíbrio entre desafios e capacidades pessoais.

A busca pelo fenômeno se dá para além do que vinha sendo elaborado na estética da dança clássica como balé, da dança contemporânea e de outras populares com suas coreografias, investigações e adaptações para pensar o mundo e o corpo que dança, técnicas de criação e improvisação para compor a cena de um corpo dançante buscando seu lugar, procurando perceber os diferentes papéis que o sujeito pode desempenhar e utilizar o melhor deles para construir ou desconstruir sua rotina.

Em relação ao movimento enquanto produção cultural, para Bendassolli *et al.* (2009, p. 13), "em certos momentos a criatividade é institucionalizada como arte; em outros, ela é institucionalizada como mercado", o que possibilita ao indivíduo pertencente a ela criar formas, produtos e processos inovadores pensando a colaboração como troca de conhecimento, estratégia de articulação que acontece nas escolas de dança.

Os princípios da escola GOA incidem no improvisar, ouvir, interpretar, experimentar e compor. Essas são propostas possíveis e igualmente importantes para os alunos vivenciarem e construírem seus conhecimentos em qualquer contexto.

Uma das atividades mais esperadas para as bailarinas e bailarinos é o espetáculo anual do grupo de dança aérea, que teve sua primeira edição em 2006. O primeiro espetáculo, *Filtro solar*, levou um bom público às dependências do centro de cultura de Novo Hamburgo.

A evolução da escola de dança GOA se mostrou mais tangente quando, em 2011, vários alunos foram selecionados para integrar o grupo circense Tholl e também o Bolshoi[1]. Além disso, a escola está cada vez mais trabalhando com inclusão: cadeirantes e outros portadores de necessidades especiais também vivenciam a dança.

Atualmente a GOA possui professores qualificados para atender e proporcionar crescimento às turmas conforme necessário, e também para sempre ajudar na evolução de ambos. No que se refere a uma presença digital, a GOA constantemente se reinventa, mantendo uma conta no Instagram ativa

1 A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil funciona desde 15 de março de 2000, na cidade catarinense de Joinville. É a única filial do famoso Teatro Bolshoi da Rússia. Disponível em: https://www.escolabolshoi.com.br/. Acesso em: 23 maio 2021.

com mais de 7 mil seguidores, na qual promove aulas, gincanas e inúmeras atividades, ampliando sempre seus ideais na divulgação e levando a dança para todos os públicos.

Cocriação x técnicas de dança

A aluna A, bailarina da GOA, ressaltou que, dependendo da coreografia, existe cocriação (PRAHALAD; RAMASWAMY, 2000): uma coreografia muito animada, em que todo mundo interage, deixa ambiente mais leve, conforme Boavida e Ponte (2002). Para Campos (2010, p. 80) "criar é transformar, perceber, sentir, mobilizar-se, relacionar-se internamente e formalizar-se para se comunicar com o exterior". A criatividade permite se renovar e consequentemente se sentir presente ao se comunicar com o externo. Nesse sentido, Becker, Santos e Nagel (2016) salientam que assim se forma um movimento de intenções em que se permite que as pessoas envolvidas se tornem cocriadoras e parceiras naquele espaço.

A aluna W relata não gostar quando o professor pensa em uma coreografia e as alunas não conseguem realizá-la na primeira vez e já querem modificar os passos; pois, segundo ela, "não é de primeira que acerta, vai tentando e depois percebe se ficou muito complicado ou se conseguiu realizar". Mas ela diz preferir uma coreografia já montada, em vez de livre, pois prefere ser coreografada, uma vez que não foi ensinada de outra forma. Essa percepção relaciona-se com os aspectos de aprendizagem e valorização da realidade do aluno propostas por Barreto (1998). A entrevistada citou ainda que há bailarinos que adoram improvisar, enquanto outros só conseguem quando são coreografados.

As alunas X e A falaram também sobre a diferença na metodologia dos professores e como isso diferencia um do outro, pois às vezes não conseguem acompanhar o que o professor estabelece. A aluna A confirma que pensou em sair, pois não estava se adaptando a essa metodologia. Duarte Junior (1995) traz contribuições relevantes acerca das dimensões educacionais para ensino de arte, para a formação de pessoas conscientes de seu potencial sensível, imaginativo e criador.

O professor K diz buscar muito as qualidades dos alunos. Os adolescentes têm uma participação, mas muito pouca, o foco é na qualidade do aluno e isso não chega a ser uma cocriação. Mas é quando essa montagem é feita de forma conjunta, quando é um movimento coreográfico mais efetivo dos alunos, e acredita que na GOA ainda não chegaram nesse grau de efetivação. Tal percepção reforça Rocha (2013) quando menciona o processo cocriado da dança, dizendo que é um espaço em que coabitam os sujeitos cocriadores e estes trazem suas particularidades, sejam do âmbito social, político ou outros, pressupondo assim "um ambiente de negociações constantes, onde emergem as singularidades diante de uma ação coletiva" (ROCHA, 2013, p. 27).

O professor G acredita que existem coreógrafos que trabalham com cocriação e existem outros que trabalham com coreografia. Ele diz não ter um bom e um ruim, mas que com a cocriação consegue expandir mais os dois lados, tanto o bailarino quanto o coreógrafo aprendem (FISCHER, 2003; SALLES, 2004). Ele diz trabalhar com cocriação, e acredita em três pontos coreográficos, questionando: com quem e para que ou para quem? Assim,

acredita que o sistema artístico é chegar em algum lugar, é atingir vários lugares sob diferentes formas, interagir a partir de uma ideia já apresentada, por meio de ideias analógicas ou congruentes, polinizando e reconfigurando as originais (FRANCO, 2012).

A professora G diz que "a cocriação existe e não existe, depende muito do público trabalhado e do lugar". Na GOA existe um vínculo com o aluno e, dependendo de para qual público será, é que existe cocriação.

Assim, as falas de alguns alunos e professores possibilitam afirmar que a expressão cocriação, coletivo, compartilhado significa imprimir ações com vínculos entre pontos em comum, não uma reunião de coisas iguais, idênticas, tampouco homogêneas, mas juntos em uma rede de cocriação, tendo todos a dança como mesmo objetivo, o de encontrar um espaço para produção cultural, através de experiências coletivas subjetivas (LAMPEL; LANT; SHAMSIE, 2009) que imprimem valor cultural agregado ao serviço cultural a que se propõem.

O processo criativo da dança

A aluna X compartilha da mesma ideia da aluna A, e diz que não gosta de improvisar, mas de ser coreografada. Segundo ela, "coreografar é mais fácil do que improvisar", pois ela reforça que, na improvisação, não se pode fazer passos e marcar, é necessária uma maior construção dos movimentos.

A aluna Y traz outra contribuição, relatando que, às vezes, as coreografias não são construídas por início, meio e fim; nesses casos, a construção inicia-se pelo final. São técnicas utilizadas, e ela apontou gostar dessa forma também, corroborando a visão de Borges (2011), que reforça que os processos cognitivos, afetivos e imaginativos sustentam habilidades criativas e possibilitam soluções inesperadas.

O professor A pontuou o que seria cocriação de acordo com suas ideias e contribuiu nos dizendo que "aquela que partiu do corpo do outro, por um impulso meu e que dentro daquilo que o aluno criou, eu encontro caminhos para melhorar a performance do aluno". Para o professor A, é muito mais difícil e trabalhoso criar dessa forma. Para muitos, é mais fácil passar o próprio movimento, ou seja, a própria coreografia, e deixar que os alunos se esforcem para aprender, mas cocriar pode ser um processo mais prazeroso e com mais beleza. Essa percepção corrobora o simbolismo atribuído aos processos criados por mais pessoas: "Como separar o que foi feito por um ou por outro, se a criação acontece no 'entre'"? (BARRETO, 2012, p. 38).

O professor A ainda complementa com uma questão muito interessante, pois "muitas vezes não pode pedir para o aluno cocriar porque os pais entendem que pagam mensalidade e que os filhos estão lá para aprender algo pronto e com valor teórico, ou seja, se o professor está lá e ele está pagando, é para ensinar". Percebe-se aqui que as noções dos pais sobre aprendizagem se diferem das metodologias mais utilizadas no ensino da arte e dança (BARRETO, 1998).

Por meio dessa fala, pode-se notar também que alguns pais ainda não seguem a mesma linha de pensamento e não enxergam a cocriação como uma interação inerente ao processo criativo que perpassa a dança, que une diferentes experiências e conhecimentos,

tornando um trabalho coletivo (ARAÚJO, 2006; MAGNANI, 1998; SALLES, 2004).

O "mais material e envolvente" neste estudo é a dança, que se apropria de questões relativas à prática artística, ao potencial criativo e suas formas, sua representatividade na economia, além da compreensão da atividade como ferramenta de equilíbrio emocional e suporte psicológico.

Perceber os diálogos como uma concepção dos fazeres da escola em diversas esferas da constituição do aluno/artista mostra que as dinâmicas de aprendizado vão além da formação artística. As experiências proporcionadas pelas escolas constituem, para além da diversidade, uma forma de sustentabilidade a um ecossistema cultural que deve valorizar a cocriação como estratégia de sustentabilidade e continuidade de obras e expressões culturais.

Considerações finais

Diferentemente do que vinha sendo elaborado na estética da dança clássica como balé, a dança contemporânea permite observações, investigações e adaptações para pensar o mundo e o corpo que dança. As coreografias da dança moderna podem usar técnicas de criação e improvisação para compor a cena da dança. É a autoria do professor em sala de aula que promove esse ambiente colaborativo e cocriado de análise da dança. O termo cocriar tenta quebrar o entendimento do bailarino como simples executor de ideias de um coreógrafo, porém nem toda coreografia permite cocriação, devido à complexidade e necessidade de embasamento técnico. Como relatado nas entrevistas, é necessário perceber os diferentes papéis que o sujeito pode desempenhar e aliá-los à autoria compartilhada.

Nas escolas e coreografias aparecem oportunidades, improvisação e processos de criação, gerando um ambiente propício à criatividade individual ou coletiva. Podemos detectar ideias e performances em que os coreógrafos e dançarinos necessitam uns dos outros para atingir resultados almejados para construção de uma obra a ser apresentada ao público tanto no espetáculo como em competições, fomentando, assim, os caminhos para o empreendedorismo criativo.

Possibilidades de cocriação enaltecem a criatividade de alunos e professores, promovem descentralização, abertura para interferências, colaboração, parcerias, construção coletiva, comunicação e a aprendizagem, trazendo um resultado muito mais atraente para o espectador ■.

[CRISTIANO MAX PEREIRA PINHEIRO]
Doutor e mestre em Comunicação Social.
Professor e coordenador do Mestrado em Indústria Criativa da Universidade Feevale.
E-mail: maxrs@feevale.br

[ILAINE MARIA HENZ]
Mestra em Indústria Criativa pela Universidade Feevale, pós-graduada em Comportamento Organizacional e Liderança pela Universidade Feevale.
E-mail: ilamaca16@gmail.com

[LENICE ELI LUNKES SCARPATO]
Mestra em Indústria Criativa pela Universidade Feevale.
E-mail: lenice.scarpato@gmail.com

Referências

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 127-133, 2006.

BARRETO, Debora. **Dança... ensino, sentidos e possibilidades na escola**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

BARRETO, Ivana. Arte é compartilhamento. *In*: BARRETO, Ivana. **Autoria em rede**: modos de produção e implicações políticas. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

BECKER, Larissa Carine Braz; SANTOS, Cristiane Pizzutti dos; NAGEL, Mateus de Brito. A relação entre os elementos da cocriação, satisfação e confiança no contexto de serviços. **ReMark** – Revista Brasileira de Marketing, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 263-280, 2016.

BENDASSOLLI, Pedro Fernando *et al.* Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 10-18, 2009.

BJORKEGREN, Dag. **The culture business**: management strategies for the arts-related business. London: Routledge, 1996.

BOAVIDA, Ana Maria; PONTE, João Pedro da. Investigação colaborativa: potencialidades e problemas. *In*: GTI (org.). **Reflectir e investigar sobre a prática profissional**. Lisboa: APM, 2002. p. 43-55. Disponível em: https://bit.ly/2YbTTQM. Acesso em: 3 abr. 2021.

BORGES, Mauro. **Explorando o uso de plataformas digitais de mídia social por empresas para co-criação com consumidores**. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A psicologia da felicidade**. São Paulo: Saraiva, 1992.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 4. ed. Campinas: Papirus, 1995.

EDVARDSSON, Bo; TRONVOLL, Bard; GRUBER, Thorsten. Expanding understanding of service exchange and value co-creation: a social construction approach. **Journal of the Academy of Marketing Science**, New York, v. 39, n. 2, p. 327-339, 2011.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FLEMING, Tom. **A economia criativa brasileira**: análise da situação e avaliação do Programa de Empreendedorismo Social e Criativo Financiado pelo Newton Fund. [*S. l.*]: British Counsil, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3ikYXK7. Acesso em: 12 maio 2021.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade do cotidiano**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FRANCO, Augusto de. **Multiversidade**: da universidade dos anos 1000 à multiversidade nos anos 2000, São Paulo: Escola de Redes, 2012.

FRANCO, Augusto de. **Cocriação**: reinventando o conceito. São Paulo: Escola de Redes, 2012.

GARIBA, Chames Maria Stallvierri. Dança escolar: uma linguagem possível na educação física. **EFDeportes**, Buenos Aires, n. 85, 2005.

GATTI, Daniela. Processos criativos em dança por redes de saberes. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 4., 2011, Porto Alegre. **Anais** [...]. Campinas: Unicamp, 2009.

GORGULHO, Luciane Fernandes; GAMA, Marina Moreira da; ZENDRON, Patrícia. Economia da cultura: a oportunidade de um novo vetor de desenvolvimento. *In*: LEAL, Cláudio F. G. *et al*. (org.). **Um olhar territorial para o desenvolvimento**: Sudeste. Rio de Janeiro: BNDES, 2015. p. 96-135.

HIRSCH, Paul M. Processing fads and fashions: an organization-set analysis of cultural industry system. **American Journal of Sociology**, Chicago, v. 77, n. 4, p. 639-659, 1972.

HOLBROOK, Morris B.; HIRSCHMAN, Elizabeth C. The experiential aspects of consumption: consumer fantasies, feelings, and fun. **Journal Consumer Research**, Oxônia, v. 9 n. 2, p. 132-140, 1982.

KOTLER, Philip; KARTAJAYA, Hermawan; SETIAWAN, Iwan. **Marketing 3.0**: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

LAMPEL, Joseph; LANT, Theresa; SHAMSIE, Jamal. Equilíbrio em cena: o que aprender com as práticas organizacionais das indústrias culturais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 19-26, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

MANZINI, Eduardo José. Considerações sobre a transcrição de entrevistas. *In*: MARCONI, Marina A.; LAKATOS, Eva M. (org.). **Técnicas de pesquisa**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2008. p. 152.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MORAES, Roque. Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 9, n. 2, p. 191-211, 2003.

MORANDI, Angela Maria *et al*. Economia criativa capixaba: uma proposta de metodologia para o seu dimensionamento. *In*: VALIATI, Leandro; FIALHO, Ana Letícia N. (org.). **Atlas econômico da cultura Brasileira**: metodologia I. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 81-110.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PRAHALAD, Coimbatore Krishnarao; RAMASWAMY, Venkat. Co-opting customer competence. **Harvard Business Review**, Cambridge, v. 78, p. 79-87, 2000.

RAMASWAMY, Venkat; GOUILLART, Francis. **The power of co-creation**. New York: Free Press, 2010.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento**: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos compartilhados em dança**: experiências de criação e aprendizagem. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SEBRAE NACIONAL. **Guia do empreendedor criativo**. Brasília: Sebrae, 2015. Disponível em: https://bit.ly/3Bm2WgI. Acesso em: 3 mai. 2021.

SILVA, Antônio Carlos Ribeiro da. Elaborando projeto de pesquisa. *In*: SILVA, Antônio Carlos Ribeiro da. **Metodologia da pesquisa aplicada à contabilidade**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2010. p. 133-165.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. Narrativas de democratização cultural no Brasil: um olhar sociológico ao Programa Cultura Viva. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 49, n. 3, p. 269-278, 2013.

SILVA, Silvana dos Santos; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de; MARCHI JÚNIOR, Wanderley. Habitus e prática da dança: uma análise sociológica. **Motriz**, Rio Claro, v. 18, n. 3, p. 465-475, 2012.

THROSBY, David. **Economics and culture**. New York: Cambridge University Press, 2001.

TOLILA, Paul. Indicadores culturais – reflexão e experiências (2007). **Itaú Cultural**, São Paulo, 2012. Disponível em: https://bit.ly/3Dc3ZQY. Acesso em: 27 maio 2021.

ZARDO, Julia B. G.; MELLO, Ruth. E. S. de. Rio Criativo – incubadora de empreendimentos da economia criativa do estado do Rio de Janeiro: análise crítica da universidade empreendedora executora de política pública. **Sistemas & Gestão**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 206-221, 2012.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

O PAPEL DA ANCINE NAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL BRASILEIRO

[ARTIGO]

Marcelo Ikeda
Universidade Federal do Ceará

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo apresenta um amplo panorama das políticas para o setor audiovisual implementadas pela Agência Nacional do Cinema em 20 anos de atividade (2001-2021). Em primeiro lugar, serão analisadas sua criação como uma agência reguladora e as limitações para sua atuação, impostas na lei que a formou. Em seguida, será avaliada a ampliação do escopo da agência sob a gestão de Manoel Rangel, com a aprovação das Leis nº11.437/06, 12.485/11 e 12.599/12, e serão discutidos os impasses das gestões Leitão-Castro e Braga. Por fim, serão comentados os principais desafios à gestão pública do audiovisual para os próximos anos.

Palavras-chave: Políticas públicas para o audiovisual. Estado e cinema. Cinema brasileiro contemporâneo. Ancine.

This article presents a broad overview of the policies for the Brazilian audiovisual sector developed by the Brazilian National Film Agency (Ancine) in its twenty years of activity (2001-2021). First, the article analyzes how Ancine was created as a regulatory agency and the limits imposed by its foundational law to its actuation. Then, the article analyzes the expansion of Ancine's scope under the management of Manoel Rangel, with the approval of Laws nº11.437/06, 12.485/11 and 12.599/12, and the stalemates reached by the Leitão-Castro and Braga administrations. Afterwards, the main challenges for public audiovisual management in the coming years are discussed.

Keywords: Film public policies. State and cinema. Contemporary Brazilian cinema. Ancine.

Este artículo presenta un amplio panorama de las políticas para el sector audiovisual brasileño desarrolladas por la Agencia Nacional de Cine (Ancine) en sus veinte años de actividad. Primero, se analizarán la creación de Ancine como agencia reguladora y los límites a su desempeño que impone su ley de formación. Enseguida, se evaluará la ampliación del alcance de la agencia bajo la dirección de Manoel Rangel, con la aprobación de las Leyes n.º11.437/06, 12.485/11 y 12.599/12, y se discutirán los impasses de las administraciones de Leitão-Castro y Braga. Por último, se comentarán los principales retos para la gestión pública audiovisual en los próximos años.

Palabras clave: Políticas públicas para el audiovisual. Estado y cine. Cine brasileño contemporáneo. Ancine.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185388

Introdução

Criada por meio de Medida Provisória (MP) nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001 (BRASIL, 2001), a Agência Nacional do Cinema (Ancine) completa 20 anos de existência. Para uma instituição pública vinculada ao campo cultural, completar duas décadas de funcionamento contínuo é um feito raro a ser celebrado. Se a Ancine sobreviver às turbulências do governo Bolsonaro, conseguirá ultrapassar a duração da Embrafilme (1969-1990), que não chegou a completar seu vigésimo primeiro aniversário.

Ambas as instituições foram criadas compartilhando o objetivo de desenvolver o cinema brasileiro, mas também têm muitas diferenças. Enquanto a Embrafilme era uma empresa pública que atuava diretamente nas atividades de produção e distribuição de filmes, a Ancine é uma agência reguladora, que visa criar condições sistêmicas para o desenvolvimento do mercado brasileiro, atuando não apenas no fomento, mas também na regulação e fiscalização do mercado audiovisual.

Esse é um enorme desafio para as instituições públicas sobreviverem às transformações impostas pelas mudanças de governo. No Brasil, existe uma *triste tradição*, utilizando a expressão de Rubim (2007), de descontinuidades na política cultural quando um dirigente, para carimbar sua "marca registrada", decide se contrapor à gestão anterior ao implementar um novo projeto pessoal. Dessa forma, as políticas públicas ainda são muito marcadas pela discricionariedade do dirigente, e não por uma gestão profissional, calcada num diagnóstico setorial que avalie riscos e oportunidades e estimule uma ação guiada por indicadores técnicos e metodologias estáveis.

Assim, o maior obstáculo da Ancine foi sobreviver, enfrentando turbulências institucionais, a cinco diferentes presidentes da República – FHC, Lula, Dilma, Temer e Bolsonaro – de matizes políticas bastante distintas. O desafio era estabelecer uma nova institucionalização para o setor audiovisual, baseada em políticas de Estado, e não propriamente de governo. Isto é, que a agência adquirisse maturidade institucional e reconhecimento social a fim de estabelecer suas próprias políticas, segundo critérios e parâmetros específicos de sua área de atuação, independentemente dos desígnios presidenciais.

Considerando esse contexto, o objetivo deste artigo é analisar a experiência da Ancine, seu funcionamento e transformações ao longo dessas duas décadas. A partir desse retrospecto crítico, é possível determinar lacunas e fronteiras, incorporando os desafios e reavaliando caminhos para a gestão audiovisual na próxima década.

A criação da Ancine e os impasses do projeto industrialista

A Ancine foi criada como uma agência reguladora, responsável pela regulação, fomento e fiscalização do mercado audiovisual brasileiro. Entre os objetivos da agência, conforme listados no artigo 6º da MP nº 2.228-1/01 (BRASIL, 2001), destaca-se "aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional

por meio do fomento à produção, à distribuição e à exibição nos diferentes segmentos de mercado". Ainda, a Ancine almeja "promover a autossustentabilidade da indústria cinematográfica brasileira visando o aumento da produção e da exibição das obras cinematográficas brasileiras [...] promovendo a articulação dos vários elos da cadeia produtiva da indústria cinematográfica nacional" (IKEDA, 2012, p. 50).

Por essas expressões, é possível constatar a vocação industrialista da Ancine, fundada em bases desenvolvimentistas e expressa na ocupação de mercado por meio da articulação integrada entre produção, distribuição e exibição, levando em conta não apenas o cinema, mas todos os demais segmentos de mercado. A missão do órgão pode ser resumida em "autossustentabilidade", na ideia de que a atividade audiovisual pode sobreviver a partir das receitas auferidas pelo seu próprio processo produtivo, sem a necessidade do apoio estatal.

No entanto, esse é um objetivo bastante ambicioso, visto que são raras as economias mundiais que prescindem do financiamento público para a sobrevivência do setor cinematográfico. O Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), por exemplo, responsável pelas políticas públicas para o audiovisual espanhol, estabelece como objetivo "atingir uma participação aceitável do mercado interno"[1]. O uso do termo "proporción aceptable" revela que o ICAA possui objetivos mais modestos que os da Ancine, assumindo a consciência de que o setor audiovisual local habita um mercado historicamente dominado pelo produto estrangeiro.

De fato, conforme analisa Wasko (2003), o setor está estruturado por um oligopólio global, as *majors*, em que cinco empresas (Disney, Paramount, Sony, Universal e Warner), representadas por conglomerados em escala mundial, operam com base na apropriação de economias de escala e de escopo, num setor de elevada especialização técnica, que combina vultosos investimentos em trabalho e capital, mediante projetos de baixa previsibilidade e altíssimo risco. Essas empresas são, de forma indireta, sobreviventes dos estúdios hollywoodianos que se estruturaram nos anos 1910 e atualmente integram grandes conglomerados mundiais, como a Viacom, AT&T ou a Comcast, que produzem uma ampla gama de produtos e serviços para além das indústrias de mídia e entretenimento (KUNZ, 2007). As plataformas de serviço pela internet, explorando o serviço por meio do vídeo sob demanda (VoD), inseriram outras dinâmicas no mercado audiovisual, com a entrada de empresas como a Netflix e Amazon, entre outras, modificando os padrões de consumo por parte do espectador (HOLT; SANSON, 2014).

Ainda que a importância econômica do setor audiovisual cresça cada vez mais e seja intensificada com o processo de digitalização – no Brasil, o PIB do setor supera o de segmentos tradicionais, como a indústria farmacêutica ou têxtil (ANCINE, 2019) –, os desafios no estímulo à competitividade do produto nacional são cada vez maiores, visto que a esmagadora maioria dos mercados, mesmo as grandes economias

1 Tradução nossa. Informações sobre organização, competências e organograma do ICAA estão disponíveis em: https://bit.ly/3hX7QcG.

europeias, é dominada pelo produto hegemônico das *majors*.

Diante de uma conjuntura de mercado mundial extremamente complexa, operando historicamente num elevado nível de concentração em escala mundial, a ação da Ancine em regular o mercado audiovisual, estimulando a posição competitiva do filme brasileiro, sofreu naturais restrições por parte de um governo cujo perfil econômico, se não era tipicamente liberal como o de Collor, estava longe de defender políticas diretamente protecionistas.

A Ancine, portanto, nasceu desse paradoxo: foi criada como uma agência reguladora, com a missão de promover a competitividade do produto brasileiro num mercado concentrado e ocupado pela obra estrangeira, mas possuía instrumentos limitados de intervenção no mercado, mantendo-se, na prática, como mera gestora dos mecanismos de incentivo fiscal à produção cinematográfica (IKEDA, 2015).

Dessa forma, embora criada como agência reguladora, sua principal atuação não se desenvolveu propriamente na esfera regulatória, e sim no âmbito do fomento, ou seja, a concessão de subsídios financeiros para o desenvolvimento de atividades do setor regulado. A Ancine permaneceu como principal órgão de aprovação, acompanhamento e prestação de contas dos projetos audiovisuais realizados por meio de incentivos fiscais, como a Lei do Audiovisual e os projetos da Lei Rouanet (BRASIL, 1991, 1993), principais mecanismos de fomento às produções audiovisuais do período conhecido como "a retomada do cinema brasileiro". A partir de sua criação, passaram a ser administrados pela Ancine (MARSON, 2006).

A Ancine como agência reguladora e os limites da MP 2.228-1/01

Diferentemente da Embrafilme, criada como uma sociedade de economia mista, ou do Instituto Nacional do Cinema (INC), uma autarquia simples, é preciso observar que a Ancine foi criada como uma agência reguladora. Essa opção um tanto atípica deve ser entendida tendo em vista o contexto institucional da administração pública brasileira a partir da segunda metade dos anos 1990.

Conforme Barroso (2002), as agências reguladoras foram criadas no governo Fernando Henrique Cardoso especialmente para regular os mercados de serviços de utilidade pública cuja operação foi transferida para o setor privado, diante dos processos de privatização dos anos 1990. No entanto, por serem mercados com tendência à concentração, como monopólios ou oligopólios naturais, isto é, mercados com características específicas que impedem a livre concorrência, houve a formação de órgãos públicos que funcionassem como mediadores, visando a um equilíbrio sistêmico entre o governo, a iniciativa privada e a sociedade. Os movimentos de privatização, para além de um alívio momentâneo de receita, devem ser vistos como reflexos da crise do "Estado interventor" ou "empresário", provendo diretamente a atividade econômica. Segundo o ideário liberal, as empresas públicas não conseguiam atender bem às demandas da sociedade por bens de natureza essencial, e seriam incapazes de realizar os investimentos necessários para ampliar os serviços, seja pela crise fiscal do Estado, seja por problemas internos de

gestão, visto que não raras vezes os órgãos são aparelhados politicamente em detrimento de questões técnicas e econômicas. De outro lado, as empresas privadas, especialmente em mercados não competitivos, regem suas atividades de forma a maximizar seus lucros individuais, podendo empreender ações que entrem em conflito com o interesse público, ou seja, da sociedade como um todo. As empresas podem entrar em conluio e adotar práticas anticompetitivas, por exemplo, majorando o preço do produto para muito além de sua curva de custos ou, ainda, despejando lixo ou resíduos no meio ambiente.

A função das agências reguladoras seria, portanto, buscar um equilíbrio entre os interesses do governo, do setor regulado e, especialmente, da sociedade. Dessa forma, é preciso considerar que, segundo esse modelo, não estamos mais no "Estado mínimo" do governo Collor, totalmente apartado das atividades econômicas, nem tampouco no "Estado empresário" dos anos 1970, em que as empresas públicas forneciam diretamente os serviços aos consumidores. Surge, então, o "Estado regulador" cuja função é criar condições para que a iniciativa privada explore os serviços, mas também para que sua atuação leve em conta o interesse público, ou seja, sua função social.

Dessa forma, as agências reguladoras são órgãos de Estado, e não de governo. Para isso, devem ser órgãos neutros, de alta especialização técnica, compostos por profissionais que conheçam profundamente o setor regulado para intervir por meio de instrumentos técnicos, com base em dados e informações, e não por interesses políticos. Conforme Motta (2003), o desenho da teoria regulatória prevê que o órgão deve possuir instrumentos de autonomia para resistir às pressões políticas dos governos, dentre os quais se destacam: 1. autonomia administrativa, corpo dirigente composto por um colegiado com mandato fixo, previamente sabatinado e aprovado pelo Senado Federal, cujos membros não podem ser exonerados *ad nutum* pelo Presidente da República; 2. autonomia financeira, fonte de receita própria, independente dos recursos orçamentários do governo. No caso da Ancine, a Condecine, um tributo recolhido em decorrência da exploração de obras nos diversos segmentos de mercado.

Mas como pensar essas questões tendo em vista o setor audiovisual, que não se trata, a rigor, de um bem de utilidade pública, nem de um setor recém-privatizado? A princípio, a criação do órgão cinematográfico como agência reguladora é uma escolha atípica. Segundo Aragão (2013), um dos princípios de base da teoria da regulação é que as agências reguladoras devem se ater às atividades de regulação, enquanto as políticas setoriais de desenvolvimento econômico (ou seja, o fomento) devem ser geridas diretamente pelos órgãos de governo (secretarias ou ministérios). Ou seja, pelo fato de as agências serem órgãos neutros, que visam a um equilíbrio sistêmico, a atividade de regulação não deve se confundir com a política de desenvolvimento setorial, cuja função é indicar, entre vários modelos possíveis, pautas específicas de desenvolvimento do setor segundo critérios ou parâmetros que expressem uma visão de governo do perfil dessa atividade econômica.

Dessa forma, o primeiro estranhamento em relação à Ancine surge do fato de o órgão executar simultaneamente atividades de regulação e de fomento.

No entanto, deve-se levar em conta as especificidades do setor audiovisual, que, no Brasil, encontra-se em estágio de amadurecimento, sendo uma indústria nascente, ao contrário dos setores privatizados. Ou seja, o objetivo da Ancine não é assegurar o equilíbrio competitivo em um setor já consolidado, como é o caso da telefonia ou energia elétrica, mas estimular a posição competitiva do produto brasileiro, dada uma configuração de mercado em que nitidamente ocupa uma posição minoritária, num mercado completamente dominado pelo produto hegemônico estrangeiro que opera em escala global e é produzido, inclusive, fora do país. Nesse contexto, o fomento seria um instrumento ativo no sentido de corrigir essas assimetrias. Segundo Gustavo Dahl (AUTRAN, 2012), o fomento teria, portanto, uma função regulatória, tratando-se de um "fomento regulador".

De todo modo, independentemente das funções de fomento, a criação da Ancine como agência regulatória deve ser compreendida considerando os traumas da experiência anterior da relação entre Estado e cinema. Como uma empresa pública, a Embrafilme, especialmente em seus anos finais, foi duramente atacada pela opinião pública por utilizar critérios pouco transparentes para escolher seus financiamentos. O governo FHC considerava o audiovisual um setor estratégico, reconhecendo sua importância simbólica como instrumento de circulação de valores da sociedade contemporânea, mas, de alguma forma, queria desvincular a gestão de uma ação direta no setor. O governo estimulava uma aproximação do setor privado, mas expressava certo receio em ver sua imagem diretamente associada a um "setor-bomba", isto é, uma atividade de prestígio, mas também muito turbulenta, que sempre gerou ruídos como um setor de grandes disputas internas e uma proximidade (atraente, mas perigosa) com a grande mídia.

Por fim, a criação da Ancine como agência reguladora foi um prolongamento coerente do próprio modelo de financiamento por meio das leis de incentivo fiscal, base do modelo até então vigente. Ora, as leis de incentivo nada mais são do que a expressão do Estado como mediador ou regulador, visto que está presente, financiando os projetos mediante renúncia fiscal, mas estimulando uma aproximação com o setor privado, que possui o poder de escolher os projetos. Ou seja, as leis de incentivo fiscal já eram a expressão, ainda incipiente, do espírito desse Estado regulador, que a criação da Ancine não iria propriamente inaugurar, mas aprofundar.

No entanto, em seus anos iniciais, a Ancine não conseguiu atuar de forma incisiva na correção das assimetrias do mercado audiovisual brasileiro, tampouco mudar substancialmente a própria estrutura central do modelo de financiamento dos filmes brasileiros: o modelo de incentivos fiscais.

Por um lado, é preciso entender que a própria Ancine nasceu "amputada", com instrumentos por demais restritos para conseguir cumprir sua tão ambiciosa missão da autossustentabilidade da indústria audiovisual. A MP nº 2.228-1/01 não conferia à agência as atribuições necessárias para executar a contento seus objetivos gerais. Havia um abismo entre os objetivos da Ancine e os instrumentos legais atribuídos ao órgão para atingi-los.

Em entrevista concedida a Arthur Autran sobre os antecedentes de criação da

Ancine (AUTRAN, 2012), Gustavo Dahl, primeiro Diretor-Presidente do órgão, afirma que uma circunstância extraordinária alterou o desenho da redação final da MP nº 2.228-01/01. Na véspera da aprovação da MP no Congresso, uma reunião reservada entre Roberto Marinho Filho (Grupo Globo) e o Presidente Fernando Henrique Cardoso resultou na supressão de diversos itens regulatórios do texto final da Lei, especialmente os que dizem respeito à relação entre cinema e televisão. O projeto originário previa, entre outras medidas, um tributo de 4% do faturamento das emissoras de televisão que seria destinado a um fundo de financiamento a projetos audiovisuais diversos, montante que equivaleria a cerca de R$ 400 milhões por ano.

Assim, a Ancine foi criada com poderes restritos para atuar diretamente na regulação do mercado audiovisual. Vejamos, por exemplo, o caso da Cota de Tela, dispositivo que prevê a obrigatoriedade da exibição de longas-metragens brasileiros pelas salas de exibição comerciais no país por um número mínimo de dias. Trata-se de um dos poucos instrumentos de regulação do mercado cinematográfico previstos na MP nº 2.228-1/01, de desenho tradicionalmente mais clássico, uma reserva de mercado há muito conhecida nas políticas públicas cinematográficas, visto que foi estabelecida, com variantes, desde os anos 1930, no governo Vargas. Nem mesmo a Cota de Tela é, em termos estritos, de atribuição da Ancine. A MP nº 2.228-1/01 estipula que cabe ao órgão simplesmente propor a cota, por meio de estudos e pesquisas sobre o mercado e da escuta das entidades representativas dos setores de produção, distribuição e exibição, além de auferir o correto cumprimento da cota e aplicar as penalidades para as empresas que, porventura, não a cumpram. Desse modo, a aprovação da Cota não cabe diretamente à Ancine por meio de seus instrumentos normativos, mas deve ser publicada em um decreto presidencial. Ou seja, se a agência propõe a Cota de Tela do ano seguinte, essa é, em última instância, atribuição exclusiva e discricionária do Presidente da República, a quem cabe seguir ou não a orientação.

Outro exemplo está na solicitação de dados sobre o setor audiovisual. Esse ponto é fundamental para o exercício da atividade regulatória, visto que é com base na análise de dados que as agências reguladoras poderão formar uma inteligência que permita, a partir de instrumentos técnicos sólidos, e não segundo conveniências políticas, atuar na correção das distorções de seu mercado de origem. No entanto, de acordo com o disposto nos artigos 18 a 20 da MP nº 2.228-1/01 (BRASIL, 2001), a Ancine não pode solicitar informações periódicas por meio da publicação de uma instrução normativa, diretamente aprovada pelo órgão, mas apenas por meio de uma lei, aprovada pelo Congresso Nacional, para os seguintes setores: televisão aberta, operadoras de televisão por assinatura e mercado publicitário. Ou seja, a atuação da Ancine ficou restrita aos segmentos de cinema e vídeo doméstico, com apenas parte da televisão por assinatura e dos chamados outros mercados.

A ampliação do escopo da Ancine sob a gestão de Rangel

Criada no último ano do governo FHC, não restou tempo à gestão de Dahl

para fazer além de instalar a Ancine em suas atividades administrativas básicas, em especial o recolhimento da Condecine e a aprovação e acompanhamento dos projetos das leis de incentivo fiscal.

Logo no ano seguinte, 2003, a posse do governo Lula provocou a reavaliação do papel das agências reguladoras. Percebia-se que a Ancine fora criada com instrumentos limitados para promover a ambicionada meta de desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro. Em seu primeiro ano, a agência basicamente administrou a gestão das leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual) criadas no governo anterior.

Desse modo, o Ministério da Cultura do governo Lula, sob a gestão de Gilberto Gil, propôs a criação de uma nova agência reguladora, a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), em substituição à Ancine. Nessa nova estrutura regulatória, a Ancinav ampliaria as atribuições, alcançando não apenas os setores de cinema e vídeo, mas também o da televisão. No entanto, conforme Fernandes (2017), o projeto sequer chegou a ser apresentado ao Congresso, sofrendo fortes críticas dos setores industrialistas do cinema brasileiro, representados pelas empresas produtoras de maior poder econômico, além de distribuidores e exibidores hegemônicos, organizados a partir do Fórum do Audiovisual e do Cinema (FAC), além dos grupos hegemônicos de radiodifusão, liderados pela Globo. O projeto era visto com receio pela TV aberta, pois poderia ser um precedente para que o novo governo avançasse na regulação da radiodifusão e do setor de comunicações.

Com o fracasso do projeto Ancinav, restou ao grupo da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura ocupar por dentro a Ancine, que permanecia viva como agência reguladora. Assim, em 2005, Manoel Rangel exerceu um dos cargos da Diretoria-Colegiada da Ancine e, em janeiro de 2007, assumiu a presidência do órgão, após o fim do mandato de Gustavo Dahl.

A gestão de Rangel representou o momento áureo da Ancine nesses 20 anos. As atribuições do órgão foram ampliadas com a aprovação de três leis que conseguiram sobreviver ao projeto da Ancinav: a Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, na parte do fomento e a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011 na parte da regulação, além da Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012, voltada ao estímulo ao setor de exibição cinematográfica (BRASIL, 2006, 2011, 2012).

Ao criar o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a Lei nº 11.437/06 transformou o modelo de financiamento ao setor audiovisual brasileiro, ao criar mecanismos de fomento direto, baseados sobretudo em investimentos retornáveis. No entanto, o FSA não substituiu o modelo de incentivos fiscais, mas entrou em complemento a ele – inclusive a lei criou mecanismos indiretos, como os artigos 1º-A e 3º-A da Lei do Audiovisual e os Funcines. Com essa lei, Rangel reverteu sua imagem com as vertentes industrialistas do cinema brasileiro, já que se tratava, como afirmou Orlando Senna, então Secretário do Audiovisual, de um amplo "pacote de bondades" (ARANTES, 2006). Assim, as primeiras linhas do FSA adotaram um desenho que privilegiava os setores industrialistas, pacificando o setor.

No entanto, o panorama se alterou com a introdução da Condecine Teles a partir da Lei nº 12.485/11. Mediante uma brilhante manobra técnica, que remanejava parte dos recursos do Fistel arrecadados pelas empresas de telecomunicações para uma nova categoria do tributo gerenciado pela Ancine, a arrecadação da Condecine subiu de cerca de R$ 40 milhões para o patamar de R$ 800 milhões por ano. A partir de então, com o impacto da Condecine Teles, as linhas de ação do FSA se ampliaram e se diversificaram, atuando de forma ampla em todos os elos da cadeia produtiva, envolvendo o desenvolvimento, a produção (inclusive a coprodução internacional), a finalização, a distribuição e a exibição (SOUZA, 2018). O FSA criou linhas inéditas, como os Núcleos Criativos (laboratórios de desenvolvimento de projetos) e os Arranjos Regionais (complementação dos editais estaduais e municipais).

A Lei nº 12.599/12 complementa a Lei nº 11.437/06, promovendo estímulos para a modernização e a expansão do setor de exibição cinematográfica. Conforme Carvalho (2015), de um lado, a Lei criou o Programa Cinema Perto de Você, visando à reforma e construção de salas de cinema, com base especialmente nas periferias dos grandes centros e em cidades médias, entre 100 e 500 mil habitantes sem salas de cinema, com forte demanda aquecida diante da expansão da chamada "nova classe C" e seus padrões de consumo. Em complemento, o Projeto Cinema da Cidade visava à construção de salas de cinema em municípios menores, em parceria com os entes locais, ainda que a operação da sala fosse por empresa exibidora. Além disso, o Recine previa a desoneração fiscal de insumos e equipamentos relativos ao setor de exibição, sendo de apoio fundamental para a digitalização do circuito exibidor, com a substituição dos projetores e equipamentos acessórios, em sua grande maioria importados, em película 35 mm para a projeção digital.

Por fim, a Lei nº 12.485/11 promoveu uma ampla regulação do setor da televisão por assinatura. Além de ampliar as atribuições da Ancine no setor, estabelecendo uma cadeia produtiva em que a agência poderia atuar em três de seus quatro elos – produção, programação e empacotamento –, a lei estabeleceu um tempo mínimo de programação de obras brasileiras e de produção independente nos canais e pacotes da TV por assinatura. Como analisam autores como Lima (2015) e Morais (2018), com as cotas de canal e de pacote, houve uma inédita demanda por produção independente nos canais estrangeiros da TV por assinatura, além da criação de canais cuja maior parte da programação era composta de obras brasileiras independentes. Para suprir essa nova demanda, foram criadas linhas do FSA especialmente voltadas à produção de obras para a televisão, o que justificava a Condecine Teles, acarretando, como vimos, o aumento da arrecadação do tributo.

Rangel beneficiou-se de ter "ventos a favor", em meio a dois governos (Lula e Dilma) que trataram o audiovisual e a cultura como setores estratégicos, atuando de forma decisiva para a aprovação de três instrumentos legais que ampliaram o escopo da agência, superando alguns dos impasses estabelecidos na MP nº 2.228-1/01. Além disso, Rangel tinha enorme conhecimento técnico do mercado audiovisual e grande habilidade política para domar um setor produtivo naturalmente heterogêneo

e aguerrido e para controlar as disputas de poder no Colegiado da Ancine e no Ministério da Cultura, em especial a SAv/MinC. Para isso, Rangel atuou como diretor em três mandatos na Ancine –algo que nem os Presidentes da República conseguiram.

A gestão Leitão-Castro e os impasses da gestão Braga

Após a marcante gestão de Rangel, a Ancine passou a ser imensamente cobiçada, especialmente pela gestão do FSA, na ordem de mais de R$ 800 milhões por ano. A repentina mudança de gestão presidencial, com a posse de Michel Temer após o impeachment de Dilma Rousseff, tornou a sucessão da Ancine ainda mais delicada. Após uma intensa disputa política de bastidores, Christian de Castro assume a presidência da agência em janeiro de 2018. A posse de Castro representa um direto alinhamento com a gestão do MinC, representada pelo Ministro Sérgio Sá Leitão, de quem Castro era um homem de confiança.

A gestão Leitão-Castro buscou criar uma nova versão do Fundo, denominada FSA 2.0. Com a justificativa de apresentar mecanismos que reduzissem a excessiva burocratização do Fundo e buscando dar mais eficiência e celeridade aos trâmites de aprovação, a nova gestão privilegiou os editais de fluxo contínuo, regidos por um conjunto de mecanismos semiautomáticos, em que a Ancine não mais analisava o mérito do projeto (roteiro e orçamento), mas o financiamento era concedido segundo parâmetros que envolviam a performance prévia da empresa produtora, da distribuidora e do diretor da obra. Assim, o modelo, que gerou uma intensa corrida pelas inscrições, que se encerravam algumas vezes em menos de uma hora após abrirem, estabeleceu um viés fortemente industrialista, voltado para as empresas líderes do setor. No entanto, foram muitos e intensos os debates no âmbito do Comitê Gestor do FSA, instância de aprovação das políticas que também conta com representantes da sociedade civil, estabelecendo negociações que refrearam o ímpeto concentracionista das políticas implementadas. Com isso, é possível afirmar que também foram aprovadas linhas que contemplam o setor independente, como algumas categorias dos editais de concurso do FSA e especialmente com o Programa Audiovisual Gera Futuro, gerenciado pelo MinC com recursos do FSA, contendo indutores afirmativos, como cotas regionais, de raça e de gênero.

No entanto, Castro conviveu com muitas turbulências, devido à falta de tato político do gestor ao negociar consensos com a classe audiovisual, com os demais membros do Colegiado e com os próprios servidores da Ancine. A forma traumática como Castro se tornou presidente, com acusações na imprensa contra a então presidente interina, Débora Ivanov, implicou enormes traumas para sua gestão. Em 2019, já no governo de Jair Bolsonaro, Castro foi afastado da presidência da Ancine por uma decisão judicial que o acusava de obter informações privilegiadas para depreciar a imagem dos demais diretores para se beneficiar politicamente. Além disso, outras

acusações, como a de associação indevida com empresas do setor audiovisual perduravam contra o presidente, o que culminou em sua renúncia.

Assim, entre as disputas entre Castro e Ivanov, dois produtores audiovisuais, surgiu uma terceira via: Alex Braga, Procurador Federal e em exercício na Ancine desde sua implantação, assumiu a presidência da agência em 2019. Braga desenvolveu uma política ambígua no interior das enormes contradições do governo Bolsonaro, num ambiente francamente hostil ao setor cultural como um todo. Se Braga não extinguiu a Ancine e promoveu o total desmonte do órgão conforme o governo Bolsonaro sinalizava, provocou, na prática, a paralisação da liberação de recursos e do lançamento de novas linhas do FSA. De estilo discreto, com raras aparições públicas ou declarações na imprensa, Braga conduziu a Ancine a um caminho de inércia, ancorado no imbróglio do Tribunal de Contas da União (TCU) quanto à prestação de contas e nas consequências da pandemia na atividade do setor.

Ainda na gestão Castro, em 2018, um acórdão do TCU sobre o enorme passivo nos projetos em etapa de prestação de contas não analisados pela Ancine despertou consequências que até o momento permanecem em aberto. Visando responsabilizar a gestão anterior, Castro atacou o Ancine + Simples, método simplificado de prestação de contas, e paralisou a contratação de novos projetos. A gestão de Braga, em meio aos percalços do governo Bolsonaro, não equacionou uma solução para esse impasse, de modo que o FSA prosseguiu, nos últimos dois anos, praticamente paralisado, pairando uma enorme indefinição sobre os rumos futuros da política audiovisual.

Desafios e impasses para a gestão pública do audiovisual

A gestão de Manoel Rangel conduziu a Ancine a outro patamar de indução do desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro. Ainda que o projeto Ancinav tenha sido malogrado, a aprovação de um conjunto de três leis – a Lei nº 11.437/06 no lado do fomento, a Lei nº 12.485/11 na regulação da TV por assinatura e a Lei nº 12.599/12 no estímulo ao setor de exibição cinematográfica – conferiu maior autonomia à Ancine na condução das políticas públicas. A criação do FSA permitiu que a política de fomento deixasse de ser uma política de empresa para ser uma política de Estado, na expressão de Gustavo Dahl. Com as mudanças introduzidas pela Lei nº 12.485/11, a Condecine Teles conduziu o FSA para outro patamar, atingindo o nível de R$ 800 milhões por ano. Assim, a Ancine expandiu suas linhas de financiamento, atingindo toda a cadeia produtiva, do desenvolvimento à exibição. Os investimentos passaram a abranger não somente os longas-metragens cinematográficos, mas também as séries de televisão, cujos canais passaram a ter a demanda aquecida pelos requisitos da Lei nº 12.485/11, estabelecendo cotas obrigatórias de veiculação de produção independente nos canais e pacotes da televisão por assinatura. Rangel aproveitou o interesse de um governo

federal que considerava o audiovisual e a cultura como setores estratégicos e, ao mesmo tempo, teve habilidade política e interlocução com o setor regulado para administrar as naturais turbulências de um setor heterogêneo e de difícil diálogo como é o setor cultural.

Ainda assim, restaram desafios que sua gestão de 12 anos não conseguiu superar. Se a Ancine avançou consideravelmente nas políticas de fomento com a aprovação do FSA, não se pode dizer o mesmo do ponto de vista da regulação. As medidas regulatórias implementadas pela agência ocorreram basicamente a partir de cotas – a Cota de Tela para o mercado de salas de exibição e as cotas de canal e de pacote na Lei nº 12.485/11 para o setor de TV por assinatura –, mas pouco se avançou nas questões concorrenciais do mercado audiovisual.

Em termos regulatórios, a Ancine não conseguiu estabelecer um sistema de dados robusto e uma inteligência organizacional para intervir nas assimetrias do mercado audiovisual, especialmente diante do cenário de transformações tecnológicas, com a formação dos grandes conglomerados e as mudanças dos hábitos de consumo com o VoD.

Nas salas de cinema, não houve um aumento sustentável da participação de mercado do filme brasileiro, que permaneceu flutuando por volta de 15%, e ainda bastante dependente do sucesso de alguns blockbusters – boa parte deles relacionados a um único gênero, a comédia. Se é inequívoco que a produção cinematográfica brasileira se diversificou nos últimos anos, ainda permanece uma barreira implícita para que de fato se aproxime do público consumidor. Se os mecanismos criados possibilitaram o desenvolvimento de empresas distribuidoras brasileiras, reduzindo a dependência do art. 3º do Audiovisual para filmes de maior potencial massivo, a bilheteria dos filmes brasileiros se tornou concentrada em duas distribuidoras nacionais, que, no entanto, costumam trabalhar em parceria: a Downtown e a Paris Filmes.

Se as linhas de financiamento do FSA se multiplicaram e se diversificaram especialmente após o impacto da Condecine Teles, em geral permaneceram numa lógica muito aderente a uma segmentação mais tradicional da cadeia produtiva. Ou seja, os investimentos continuaram privilegiando a produção audiovisual ou ainda os investimentos nos elos mais estruturados da cadeia produtiva, entre produção, distribuição e exibição. Os amplos recursos do FSA poderiam ter estimulado o investimento em linhas de ação que visavam ao desenvolvimento de elos acessórios, quase esquecidos da política pública, mas já bastante comuns em agências de desenvolvimento setorial, como o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep). Um dos mais típicos sintomas é a total ausência de linhas de investimento voltadas ao setor de infraestrutura técnica ou tecnológica, estimulando empresas de fornecimentos de equipamentos ou estúdios de produção e pós-produção. Tampouco houve estímulo a uma política de inovação, com investimento em incubadoras de empresas, em arranjos produtivos locais ou a parcerias com empresas de outros setores produtivos de natureza

transversal ao audiovisual, especialmente o de tecnologia, o de jogos eletrônicos ou de produtos transmídia. Ou seja, os investimentos em fomento realizados pela Ancine consideraram uma cadeia produtiva audiovisual tradicionalmente estruturada em moldes clássicos ou em seus elos básicos de maior visibilidade: produção-distribuição-exibição.

Num país de dimensões continentais como o Brasil, não houve uma política de desenvolvimento regional que levasse em conta o desnível econômico e social de cada região.

No entanto, a Ancine desenvolveu dois principais mecanismos que levavam em conta as perspectivas regionais. O primeiro é uma linha específica do FSA denominada coinvestimentos regionais, mais conhecida como Arranjos Regionais. Nessa linha, a Ancine complementa com recursos financeiros os editais dos entes federativos (estados e municípios). Conforme o estágio de desenvolvimento de cada ente, a agência pode complementar valor igual ao ente local – Rio de Janeiro e São Paulo – ou aportar até três vezes o valor local – estados das regiões Norte e Nordeste. Esses editais tiveram fundamental importância para a desconcentração de recursos de fomento em projetos de empresas sediadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Estados como Amapá, Rio Grande do Norte e Alagoas realizaram seus primeiros editais audiovisuais com recursos da Ancine.

No entanto, é preciso observar que os Arranjos Regionais não foram uma política de desenvolvimento regional de fato, mas simplesmente o repasse de recursos aos entes federativos. Cabia exclusivamente ao ente local a elaboração e execução do edital local, e o papel da Ancine era meramente o complemento financeiro. Não houve, portanto, a formulação de uma política integrada de desenvolvimento regional, baseada num amplo diagnóstico do setor para, a partir de então, formular instrumentos específicos que visassem à correção das assimetrias regionais. Coordenada em rede, incorporando as especificidades dos contextos locais, essa política poderia ser mais ampla que a mera soma das iniciativas locais isoladas.

De outro lado, atendendo ao disposto na Lei nº 12.485/11, os editais realizados diretamente pelo FSA apresentavam cotas regionais, de modo que 30% do montante aprovado em cada edital deveria ser destinado a projetos da região CONNE (Centro-Oeste, Norte e Nordeste) e 10% para a região FAMES (Minas Gerais, Espírito Santo e estados da região Sul).

No entanto, as cotas regionais nos editais do FSA replicavam critérios e parâmetros gerais, não considerando as singularidades e especificidades de cada região do país. Assim, os projetos apresentados por empresas de regiões em estágio de desenvolvimento, como o Norte e Nordeste, eram pontuados segundo os mesmos parâmetros adotados para as empresas do eixo Rio-São Paulo, sem incorporar suas especificidades locais, o que acabava por privilegiar aquelas mais estruturadas dessas regiões, contribuindo para um cenário de concentração regional. Ou seja, simplesmente replicavam-se no cenário local os mesmos indutores de desenvolvimento da cena de maior poder econômico, sem considerar parâmetros

particulares conforme as condições socioeconômicas específicas dessas regiões.

Apesar de inicialmente previsto, não houve a estruturação de um programa de formação e qualificação profissional, haja vista que a formação de talentos é aspecto fundamental na consolidação de um mercado que envolve intensas e constantes transformações. Entre outros, podem ser listados projetos como a parceria com universidades públicas para a formação de laboratórios de projetos ou de empresas juniores, a concessão de bolsas de estudo no exterior para formações profissionais mais especializadas, o estímulo a cursos de pós-graduação voltados à área de gestão, como gerenciamento de pessoas e de processos, captação de recursos, marketing etc. ou a cursos de especialização de longa duração em áreas específicas –direção de arte, fotografia etc.

No âmbito internacional, mesmo com a carência de dados sistematizados sobre a performance das obras audiovisuais brasileiras no mercado externo, é possível afirmar que as políticas foram tímidas no estímulo à exportação das obras brasileiras. A inserção de obras brasileiras nos catálogos dos agentes de venda internacionais, a maior participação de produtores e realizadores em laboratórios de coprodução internacional e a presença mais marcante da marca Brasil em estandes em festivais internacionais e em feiras de negócio elevariam o potencial competitivo do filme brasileiro no mercado externo.

Em suma, apesar de terem se diversificado com o FSA, os investimentos em audiovisual permaneceram seguindo uma lógica conservadora, estruturados nos segmentos mais tradicionais no mercado, voltados a atender a demandas mais diretas dos setores mais organizados politicamente para cobrar da Ancine seus resultados. Talvez a única exceção a essa tendência tenha sido o lançamento da linha de Núcleos Criativos, que buscava formar uma expertise em desenvolvimento de projetos que transcendia a elaboração de cada projeto isoladamente.

Quanto às questões regulatórias, a maior lacuna da Ancine foi a total ausência de políticas para o segmento de VoD, cada vez mais estratégico, e para os impactos das novas tecnologias no mercado audiovisual brasileiro.

Conforme compilação proposta por Rayburn e Hoch (2005), as plataformas de serviço audiovisual pela internet têm transformado os hábitos de consumo e acesso às obras audiovisuais. Com as novas tecnologias da informação e comunicação, em paralelo ao cenário de digitalização da produção audiovisual e seu amplo escoamento pelos mais diversos canais da internet, é possível assistir a obras audiovisuais em dispositivos móveis ou em plataformas de streaming. Com isso, o consumo do audiovisual tornou-se muito mais flexível, permitindo ao espectador assistir à obra *como* – em diferentes plataformas e suportes –, *onde* – das salas de cinema à poltrona de seu sofá e até mesmo no ônibus –, e *quando* quiser – flexibilização das grades de programação, com o VoD. Esse cenário estimulou o surgimento de megacorporações, como Netflix, YouTube e Amazon, com uma intensa disputa pelo domínio da produção de conteúdos e sua distribuição. Estima-se que o faturamento

da Netflix no Brasil já supera o de tradicionais emissoras de radiodifusão, como a Band e o SBT, e poderá superar a Globo já em 2022.

No entanto, o cenário de regulamentação desse segmento permanece em aberto no Brasil. Com isso, perduram diversas assimetrias regulatórias entre esse segmento cada vez mais em expansão e os demais segmentos de mercado. Assim, existem diferentes contextos regulatórios em função da tecnologia, ainda que o acesso seja para o mesmo serviço. A Lei nº 12.485/11 estabeleceu obrigatoriedades para o segmento de TV por assinatura, com limites à propriedade cruzada, cotas de programação de produção independente etc. Além disso, os títulos exibidos nos canais devem recolher a Condecine Título, principal fonte de receitas do FSA, assim, as empresas de telecomunicações, responsáveis pela infraestrutura do sistema, também financiam o FSA por meio da Condecine Teles, mecanismo criado com a Lei nº 12.485/11. Dessa forma, as plataformas de VoD têm vantagens comparativas em relação a setores concorrentes, por não contribuírem para a Condecine nem terem obrigatoriedades de veiculação de conteúdos. A regulamentação da Condecine para o setor de VoD envolve diversos impasses, visto que a natureza do setor, organizada por catálogo, poderia restringir a inclusão de obras independentes caso o tributo, seguindo a linha arrecadatória adotada pela Ancine para outros segmentos de mercado, tenha como base de incidência apenas o número de obras disponibilizadas pela plataforma.

A regulamentação do serviço de VoD cumpriria um papel fundamental no estímulo à produção e acesso a obras audiovisuais brasileiras independentes, caso seja prevista a obrigatoriedade de financiamento e de veiculação a obras brasileiras. Conforme bem apresenta Figueiró (2017), as cotas de programação nacional são previstas em boa parte dos países, inclusive na Europa. No entanto, as feições liberais dos governos Temer e Bolsonaro impossibilitaram o prosseguimento do debate sobre a regulamentação desse mercado. O vertiginoso crescimento do mercado de VoD e seu impacto não só na economia, mas sobretudo nos hábitos de consumo audiovisual, tornam a regulamentação do segmento o principal desafio das políticas públicas para o audiovisual na próxima década. Se a TV por assinatura conseguiu corrigir diversas de suas assimetrias, estabelecendo uma regulação por serviço, independentemente da tecnologia adotada, resultando na Lei nº 12.485/11, é preciso enfrentar os impasses e conflitos técnicos, econômicos, jurídicos e políticos para criar uma lei semelhante para as características específicas dos serviços audiovisuais *over-the-top* (OTT), uma vez que, na ausência de regulação, o mercado cresce rápido e de maneira desorganizada, consolidando-se mediante uma concorrência desleal a mercados já estabelecidos com requisitos regulatórios definidos.

Por fim, um segundo eixo estruturante completamente ausente das políticas estabelecidas pela agência foi uma política de formação de público. A política de fomento permaneceu privilegiando o lado da oferta – produção de novas obras

audiovisuais e estruturação da cadeia produtiva –, com a ausência de programas sob a ótica da demanda, visando incentivar a procura pelo filme brasileiro. Entre diversas medidas possíveis, poderíamos listar o estímulo à presença e ao debate sobre o cinema brasileiro nas escolas; incentivo ao cineclubismo, como meio de fornecer capilaridade à exibição cinematográfica; e à cultura cinematográfica, com o apoio à crítica cinematográfica e a publicação de periódicos, revistas e livros sobre audiovisual. Houve apenas o lançamento de um programa de universalização do acesso, mas com poucos resultados efetivos. As políticas da Ancine permaneceram excessivamente concentradas no lado da oferta (da produção), faltando um maior equilíbrio entre políticas de oferta e de demanda. Esse desequilíbrio é um dos fatores que revelam porque a participação de mercado do filme brasileiro não se alterou significativamente apesar do grande aumento nos investimentos e no número de filmes produzidos.

Como bem analisa Fresquet (2013), um dos elementos fundamentais é a aproximação entre Audiovisual e Educação. A Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014 (BRASIL, 2014), estabeleceu princípios dessa aproximação, prevendo a exibição da produção audiovisual brasileira nas escolas por pelo menos duas horas mensais como componente curricular complementar. No entanto, a lei permanece sem a devida regulamentação, de modo a enfrentar problemas, como acesso à estrutura de rede e tecnologia necessária à exibição das obras audiovisuais, disponibilização de acervos, formação de professores, recursos de acessibilidade etc. (SOUZA; OTTO, 2020).

Considerações finais

O audiovisual brasileiro trilhou um notável caminho de amadurecimento nos últimos 20 anos, e parte significativa dessa trajetória se justifica pelas políticas implementadas pela Agência Nacional do Cinema. Em 2001, o Brasil possuía 1.620 salas de cinema, com o lançamento de 30 filmes brasileiros e uma participação de mercado de 9%. Em 2019, foram lançados 153 longas-metragens brasileiros, o que correspondeu a 13,7% do mercado, que totalizava 3.496 salas de exibição[2].

Neste artigo, apresentamos, em linhas gerais, a trajetória da Ancine nos seus primeiros 20 anos. No primeiro momento de implementação, durante a gestão Dahl, a agência construiu os sistemas de arrecadação da Condecine e de aprovação de seus instrumentos normativos de base, mas sofreu com restrições que impuseram limites a sua atuação, uma vez que tinha instrumentos limitados para exercer de fato sua missão institucional. Com a gestão de Manoel Rangel, a proximidade política com o governo permitiu a aprovação de três marcos legais que ampliaram o escopo de atuação da agência: a Lei nº 11.437/06, que criou o Fundo Setorial do Audiovisual, que se tornou a principal fonte de financiamento às produções audiovisuais brasileiras; a Lei nº 12.485/11, que estabeleceu a obrigatoriedade de veiculação de programação

2 O ano de 2019 foi escolhido como o mais recente, por ser imediatamente anterior à pandemia da covid-19, que impactou fortemente o mercado audiovisual. Os dados foram obtidos do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine (https://bit.ly/2ZoJ7Yf).

brasileira nos canais e pacotes da TV por assinatura, criando uma inédita demanda por conteúdo nacional; e a Lei nº 12.599/12, que expandiu o parque exibidor e acelerou o processo de digitalização das salas de cinema. Essas três leis e a expansão do FSA com a aprovação de nova modalidade da Condecine (a Condecine Teles), o audiovisual brasileiro ingressou num outro estágio de desenvolvimento.

No entanto, as posteriores mudanças de governo fragilizaram o desenho construído até então. No governo Temer e especialmente no atual governo Bolsonaro, houve uma desestabilização das políticas até então implementadas. Dessa forma, permanece como principal desafio da Ancine estabelecer uma política pública para o audiovisual brasileiro que seja uma política de Estado, isto é, que permaneça vigente mesmo com as oscilações dos projetos de diferentes governos. Assim, o principal desafio da Ancine é construir diretrizes apoiadas em critérios técnicos inerentes às próprias características do setor, estabelecendo instrumentos de autonomia para que o órgão resista às pressões de captura, seja do mercado, seja do governo.■

[MARCELO IKEDA]
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com estágio doutoral na Universidade de Reading (Inglaterra). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC).
E-mail: marcelogilikeda@gmail.com

Referências

ANCINE. **Valor adicionado pelo setor audiovisual**. Rio de Janeiro: Ancine; Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2019.

ARAGÃO, Alexandre Santos de. **Agências reguladoras e a evolução do direito administrativo econômico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

ARANTES, Silvana. Lula quer dar incentivo fiscal para TV produzir. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 7 jun. 2006. Ilustrada. Disponível em: https://bit.ly/3hUebVY. Acesso em: 21 set. 2021.

AUTRAN, Arthur. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 264-280, 2012.

BARROSO, Luis Roberto. Agências reguladoras. Constituição, transformações do Estado e legitimidade democrática. **Revista de Direito Administrativo**, Rio de Janeiro, v. 229, p. 285-312, 2002.

BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2006. Disponível em: https://bit.ly/3AGM43Z. Acesso em: 24 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2011. Disponível em: https://bit.ly/2XKRDQg. Acesso em: 24 set. 2021.

BRASIL. Lei º 12.599, de 23 de março de 2012. Altera as Leis nº 10.893, de 13 de julho de 2004, que dispõe sobre o Adicional ao Frete para a Renovação da Marinha Mercante (AFRMM) e o Fundo da Marinha Mercante (FMM), 11.434, de 28 de dezembro de 2006, 11.196, de 21 de novembro de 2005, 10.865, de 30 de abril de 2004, 8.685, de 20 de julho de 1993, 12.249, de 11 de junho de 2010, 11.775, de 17 de setembro de 2008, e 11.491, de 20 de junho de 2007, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; revoga dispositivos das Leis nº 9.432, de 8 de janeiro de 1997, e 10.925, de 23 de junho de 2004; altera a incidência da Contribuição para o PIS/Pasep e da Contribuição para o Financiamento da Seguridade

Social (Cofins) na cadeia produtiva do café; institui o Programa Cinema Perto de Você; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2012. Disponível em: https://bit.ly/3lTaAsx. Acesso em: 24 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2014. Disponível em: https://bit.ly/3EOguUq. Acesso em: 24 set. 2014.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 1991. Disponível em: https://bit.ly/3zQz62x. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 1993. Disponível em: https://bit.ly/3CT7yeW. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (Ancine), institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines), altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2001. Disponível em: https://bit.ly/2ZFESaU. Acesso em: 20 set. 2021.

CARVALHO, Milena Times de. **Políticas culturais de acesso ao cinema no Brasil**: os desafios do programa Cinema Perto de Você. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015.

FERNANDES, Marina Rossato. **Políticas públicas para o audiovisual**: o caso Ancinav. São Paulo: Alameda, 2017.

FIGUEIRÓ, Belisa. Circulação em VoD: uma análise do ambiente europeu e da regulamentação francesa. **GEMInIS**, São Carlos, v. 8, n. 1, p. 21-37, 2017.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOLT, Jennifer; SANSON, Kevin (org.). **Connected viewing**: selling, streaming, and sharing media in the digital era. Londres: Routledge, 2014.

IKEDA, Marcelo. **Lei da Ancine comentada**: Medida Provisória nº 2228-1/01. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

KUNZ, William M. **Culture conglomerates**: consolidation in the motion picture and television industries. New York: Rowman & Littlefield, 2007.

LIMA, Heverton Souza. **A lei da TV paga**: impactos no mercado audiovisual. 2015. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARSON, Melina. **O cinema da retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MORAIS, Kátia Santos de. **Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MOTTA, Paulo Roberto Ferreira. **Agências reguladoras**. Barueri: Manole, 2003.

RAYBURN, Dan; HOCH, Michael. **The business of streaming and digital media**. Oxford: Focal Press, 2005.

RUBIM, Antônio. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.

SOUSA, Ana Paula da Silva. **Dos conflitos ao pacto**: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SOUZA, Diogo; OTTO, Claricia. Cinema brasileiro nas escolas: dilemas trazidos pela Lei 13.006/2014. *In*: ENCONTRO NACIONAL PERSPECTIVAS DO ENSINO DE HISTÓRIA, 11., 2020. **Anais** [...]. Ponta Grossa: Associação Brasileira de Ensino em História, 2020. Disponível em: https://bit.ly/2XTGugv. Acesso em: 23 set. 2021.

WASKO, Janet. **How Hollywood works**. London: Sage, 2003.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

PLANO DE METAS E DIRETRIZES PARA O AUDIOVISUAL: UMA ANÁLISE DOS RESULTADOS DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL NO BRASIL (2001-2015)

[ARTIGO]

Sandro Santana
Universidade Federal da Bahia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O objetivo deste estudo é analisar a política cultural para o audiovisual construída neste século à luz das diretrizes, metas e indicadores disponibilizados pelo Plano de Metas e Diretrizes para o Audiovisual. Partindo da hipótese de que, pela primeira vez na história das políticas públicas voltadas para o campo cinematográfico, é proposta uma política cultural que contempla todos os elos da cadeia de valor do audiovisual, o artigo foi construído e delineado tendo como a principal interrogação norteadora: a política cultural desenvolvida para o audiovisual no Brasil, entre os anos de 2001 e 2015, foi capaz de estimular a produção e promover a difusão destes bens culturais? A missão é analisar os acertos e equívocos desta política, tomando como eixo de análise os resultados apresentados pelo PDMA nos elos de produção, distribuição e difusão.

Palavras-chave: Cultura. Cinema brasileiro. Indústria audiovisual. Políticas culturais.

The objective of this study is to analyze the cultural policy for the audiovisual constructed in this century in the light of the guidelines, goals and indicators provided by the Plano de Metas e Diretrizes para o Audiovisual (Plan of Goals and Guidelines for the Audiovisual – PDMA). Based on the hypothesis that, for the first time in the history of public policies aimed at the cinematographic field, a cultural policy that contemplates all links in the audiovisual value chain is proposed, the article was constructed and outlined with the main guiding question: was the cultural policy developed for audiovisual in Brazil, between 2001 and 2015, able to stimulate the production and promote the diffusion of these cultural goods? The mission is to analyze the successes and errors of this policy, taking the results presented by PDMA in the production, distribution, and dissemination links as the axis of analysis.

Keywords: Culture. Brazilian cinema. Audiovisual industry. Cultural policies.

El objetivo de este estudio es analizar la política cultural del audiovisual brasileño, construida en este siglo a la luz de los lineamientos, metas e indicadores que aporta el Plan de Metas y Lineamientos del Audiovisual. Partiendo de la hipótesis de que por primera vez en la historia de las políticas públicas dirigidas al ámbito cinematográfico se propone una política cultural que contemple todos los eslabones de la cadena de valor del audiovisual, este artículo se construyó y delineó con la principal pregunta orientadora: ¿La política cultural desarrollada para el audiovisual en Brasil entre 2001 y 2015 logró estimular la producción y promover la difusión de estos bienes culturales? La misión es analizar los aciertos y los errores de esta política desde el eje de análisis de los resultados presentados por el Plan en los eslabones de producción, distribución y difusión.

Palabras clave: Cultura. Cine brasileño. Industria audiovisual. Políticas culturales.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185401

Introdução

Quando decidi elaborar o projeto de pesquisa da minha tese de doutoramento, em 2014, não sem razão, o cinema brasileiro passava por um dos seus momentos mais otimistas. Os valores investidos através do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) disparam; a entrada plena em vigor da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, instaura a cota semanal de 3 horas e 30 minutos de conteúdos audiovisuais brasileiros no horário nobre das TVs fechadas; e o aumento progressivo da arrecadação da Condecine Telecom torna, pela primeira vez na história, a contribuição gerada pelo próprio setor a principal fonte de recursos de investimentos no audiovisual. O número de salas de exibição inauguradas cresce desde 2009 e o cinema brasileiro atinge as melhores marcas de público, renda, *market share* e de títulos lançados desde a década de 1990 (ANCINE, 2013). Além disso, este cenário de números animadores vem acompanhado da construção de um Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDMA) que irá estabelecer um planejamento para o mercado de conteúdos audiovisuais no Brasil até o ano de 2020. Portanto, este artigo é um estudo de apresentação de resultados da pesquisa *Das leis de incentivo ao Fundo Setorial do Audiovisual: uma análise das políticas públicas para o audiovisual no Brasil (2000-2015)* (SANTANA, 2019), que tem como foco de análise as diretrizes, metas e indicadores disponibilizados pelo Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, documento criado com a missão de guiar a formulação de políticas públicas para o setor.

Metodologia

Emprega-se a metodologia qualitativa, por meio da pesquisa documental e técnica estatística. Para tanto, foram utilizados como documentos: leis; relatórios de congressos e grupos de trabalho; publicações, anuários estatísticos, estudos, informes, indicadores e dados produzidos pela Ancine e sites especializados; entrevistas; matérias e artigos em jornais, revistas e sites; discursos de gestores; artigos, pesquisas e obras publicadas relacionadas com a temática central e com os eixos temáticos afins.

Contextualização

A política cultural desenvolvida para o audiovisual no Brasil, entre os anos de 2001 e 2015, foi capaz de estimular a produção e promover a difusão destes bens culturais? Esta interrogação guiou o itinerário deste estudo, que não tem, contudo, a pretensão de esgotá-la, mas trazer luz, ponderações e recomendações para o enfrentamento de problemas históricos que fazem parte da biografia do cinema brasileiro e dos novos desafios impostos pela arquitetura de produção e difusão audiovisual que se dissemina de forma tentacular neste século. Para isso, devemos ter em mente a complexidade da implantação de uma indústria de conteúdos audiovisuais, setor que congrega três dimensões complementares: simbólica, cidadã e econômica. Quando acrescentamos à equação o fato de se tratar de uma atividade cuja sobrevivência depende majoritariamente

de recursos públicos, devemos considerar um planejamento que dê conta não só da universalização do acesso a estes bens produzidos, mas também da desconcentração do acesso a tais recursos. Portanto, foi utilizado o método qualitativo, que emprega fundamentalmente a pesquisa documental, a técnica estatística e a análise do principal documento norteador das políticas públicas para o setor: o PDMA, um desdobramento específico para o setor do Plano Nacional de Cultura (PNC). Este plano foi saudado como primeira iniciativa na história das políticas culturais para o cinema que contempla o setor de forma articulada e com metas e ações definidas a curto, médio e longo prazo, cujos objetivos principais são a expansão do mercado interno e a universalização do acesso aos serviços audiovisuais (ANCINE, 2013).

Nos próximos parágrafos farei a análise dos resultados apresentados pelo PDMA, utilizando três eixos temáticos que se articulam em torno da temática explorada por este estudo: produção, distribuição e difusão.

Produção

A primeira parte da interrogação levantada por este artigo pode ser respondida de forma afirmativa, sem maiores questionamentos. Os dados catalogados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) e os indicadores disponibilizados pelo PDMA (Diretriz 4) não deixam dúvidas em relação à produção constante e de números expressivos proporcionados pela política audiovisual brasileira na última década, ainda que seja uma produção dependente de recursos da Condecine Telecom e das leis de incentivo que, apesar de criadas como mecanismos transitórios, se mostram ainda como esteios para a produção audiovisual no Brasil. Entre 2010 e 2017 foram lançados 846 filmes de longa-metragem, e o menor número de filmes produzidos aconteceu em 2010, com 74 filmes, enquanto o pico ocorreu em 2017, com 158 filmes, 16 a mais que em 2016, o que demonstra uma produção crescente.

Mas, ao contrapormos estes números à universalização do acesso a estes recursos, levando em conta a concentração regional, algo que o PDMA (Diretriz 11) já detectava como um problema histórico a ser enfrentado, podemos perceber que ainda está longe de serem corrigidas as distorções que acompanharam o estímulo à produção audiovisual neste século.

Ao analisarmos a distribuição de recursos do FSA, fica evidente a concentração na região Sudeste, ainda que este quadro seja amenizado pela obrigatoriedade de investir pelo menos 30% dos recursos provenientes de editais públicos em projetos cujos proponentes são produtoras independentes das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e 10% para a região Sul e os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Em 2009, o Sudeste concentrava 99% destes recursos, em 2016, este número cai para 65%, o que ainda representa mais do que todas as outras regiões juntas. Ao aprofundarmos um pouco mais esta análise, percebemos que esta concentração não é na região, mas sim num eixo, afinal os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo respondem pela captação de R$1.025.902.363

de um total de R$ 1.466.718.685 do orçamento global investido entre 2009 e 2016. Ou seja, quase 70% dos recursos do FSA estão concentrados em apenas dois estados do Brasil (ANCINE, 2016). Quando focamos nos mecanismos de incentivo fiscal para o setor audiovisual, como a Lei do Audiovisual, a Lei Rouanet, o Artigo 39 da MP nº 2228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Funcines (BRASIL, 1993, 1991, 2001), em que os departamentos de marketing das grandes empresas têm o poder de decisão e não existem cotas regionais, a concentração de recursos no eixo Rio-São Paulo é ainda maior. De um total de R$ 306.005.517,21 captados em 2016, R$ 273.478.630,47 ficaram nos dois estados, o que representa mais de 90% dos recursos incentivados em todo o país. O estado de São Paulo captou R$ 142.534.432,85 através de 158 projetos, enquanto o Rio de Janeiro foi responsável pela captação de R$ 130.944.197,62, distribuídos entre seus 136 projetos. Além disso, a Lei do Audiovisual, paradoxalmente, também concentra recursos nas mãos dos grandes estúdios norte-americanos que fazem uso de recursos públicos, incentivados pelo Artigo 3 da lei supracitada. Só em 2017, R$ 88.891.838,83 foram abatidos em impostos pelas *majors* que fizeram uso desta lei e se tornaram investidoras de filmes brasileiros. Ou seja, o Estado delega a estes conglomerados internacionais o poder de decisão sobre o investimento de recursos públicos no setor cultural. Em relação à Lei do Audiovisual, urge a necessidade de uma reforma que corrija as distorções do seu funcionamento, o que não implica sua extinção. A criação de uma taxa direcionada para um fundo voltado para projetos que não encontram recepção no mercado seria uma ótima iniciativa. Assim, a empresa investidora teria de dar uma contrapartida para os projetos financiados com incentivos fiscais e ainda estimularia áreas importantes do setor que encontram resistência do mercado para o seu funcionamento.

Então, a primeira conclusão deste estudo é que a produção audiovisual brasileira foi estimulada pelas políticas públicas construídas no período estudado, mas se mostrou incapaz de enfrentar problemas como a concentração regional dos recursos públicos e dependente de mecanismos de incentivo fiscal, ainda que tenha como principal fonte de investimento recursos provenientes de uma taxação da produção do próprio setor audiovisual, a Condecine Telecom. Sem querer fazer um exercício de futurologia, mas como advertência e recomendação, devemos estar atentos para o fato de que esta taxação foi gerada por uma Instrução Normativa nº 96, de 15 de dezembro de 2011 (ANCINE, 2011), o que a torna suscetível a liminares por parte das empresas de telecomunicações, como aconteceu em 2016, e de que o mercado de TV fechada, após um período de expansão, entre 2011 e 2014, encontra-se em queda. Esse cenário tende a piorar com o crescimento cada vez maior dos serviços de VoD e streaming no Brasil. Além disso, mesmo com o incremento dos recursos do FSA, sem os arranjos regionais e, principalmente, a cota de 40%, a produção audiovisual fora do eixo Rio-São Paulo torna-se inviável economicamente e sem competitividade nos principais editais lançados pelo FSA, cuja pontuação está vinculada a fatores que favorecem decisivamente as produtoras e distribuidoras do eixo supracitado, como sucesso de bilheteria de produções anteriores realizadas pela produtora e pelo diretor. Assim, os editais estariam delegando o poder de escolha do financiamento

público do audiovisual no Brasil à Globo Filmes e às duas principais distribuidoras do país, Paris Filmes e Downtown, que atuam em consórcio, e só no primeiro semestre de 2018 concentraram 98% da bilheteria do cinema nacional. A Globo Filme, com seu *cast* de atores e diretores e a agressiva estratégia de marketing amparada no hegemônico braço televisivo, tornou-se determinante para o sucesso de bilheteria de um filme. Dos 20 filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro neste século, apenas seis não contam com a distribuição do consórcio Downtown/Paris Filmes e três não estão associados à Globo Filmes. Dois destes filmes que não contam com a coprodução do tentáculo cinematográfico da Rede Globo têm a participação da produtora Record Filmes (*Os Dez Mandamentos, o filme*, 2016; *Nada a perder*, 2018), braço da segunda maior rede de televisão do país. Ou seja, corre-se o risco de transformarmos uma política pública para o audiovisual em política de financiamento de produção de conteúdo para braços e empresas associadas às principais redes de televisão do país (ANCINE, 2017b).

Distribuição

O título da terceira diretriz do PDMA define de forma expressa seus principais objetivos: 1. fortalecimento das distribuidoras nacionais (metas 3.2; 3.3; 3.7; 3.8; 3.9); e 2. ampliação da distribuição de filmes brasileiros em salas de cinema (metas 3.1; 3.4; 3.5; 3.6). Reivindicação histórica do setor, a distribuição de filmes no Brasil teve na Embrafilme seu principal mecanismo de intervenção estatal neste elo da cadeia audiovisual. Se, por um lado, a Embrafilme mostrou-se competente na inserção do filme nacional no mercado de exibição, chegando a superar *majors* americanas e liderar o mercado de distribuição em 1978, 1979 e 1981 (ALMEIDA; BUTCHER, 2003), por outro, não conseguiu promover a convergência da indústria de filmes no Brasil, da qual era também o principal agente, junto com a televisão. A Embrafilme, enquanto distribuidora, mostrou-se incapaz de se adequar ao novo modelo de competitividade imposto na década de 1980, com o fechamento das salas de exibição, as estratégias de marketing dos blockbusters americanos e a concorrência do *home video*.

Analisando as metas desta diretriz, sobretudo a 3.2 e 3.3, nas quais os indicadores são atingidos ou até superados, percebemos o fortalecimento de distribuidoras brasileiras, uma reivindicação presente tanto no Relatório Final do III CBC (metas 22 a 26) (CBC, 2000) quanto no Sumário Executivo do Gedic (medidas 3 e 4) (GEDIC, 2001). Ainda que a ampliação do número de filmes brasileiros lançados em salas de cinema tenha correspondido à meta estipulada (3.4), um olhar mais atento percebe que esta ampliação se concentra na distribuição de filmes com mais de 500 mil bilhetes vendidos e cai em filmes com 100 mil a 500 mil bilhetes vendidos (meta 3.5).

A distribuição do filme médio e de baixo orçamento é um problema que a política pública para o audiovisual ainda parece distante de responder satisfatoriamente. Com os vultosos recursos do FSA pulverizados em diversas linhas de editais, a produção foi diversificada e os arranjos regionais possibilitaram que praticamente

todos os estados brasileiros produzissem conteúdos audiovisuais, mas isso não foi convertido nem em aumento de público e muito menos em circulação de obras. A digitalização das salas, que foi brindada como um sinal de barateamento do armazenamento e transporte das cópias, trouxe também uma maior dinâmica na circulação, o que tornou as salas de exibição um espaço cada vez mais disputado por um maior número de filmes. Com isso, os blockbusters de Hollywood adotaram uma tática, que se mostra cada vez mais agressiva, de estreias simultâneas em centenas de salas. Segundo o Informe de Mercado da Ancine, entre os anos de 2009 e 2017, os filmes hollywoodianos lançados simultaneamente subiram em todas as faixas adotadas pelo estudo: os lançamentos simultâneos em mais de 300 salas subiram de 15, em 2009, para 74, em 2017; na faixa de mais de 500 salas, de nove, em 2009, para 52, em 2017; na faixa mais de 700 salas, de quatro, em 2009, para 39, em 2017; na faixa de mais de 1.000 salas, de zero, em 2009, para 18, em 2017 (ANCINE, 2017a). Um número que dá uma boa noção da concentração de salas nas mãos de blockbusters americanos é o de semanas em que mais de um terço das salas estiveram ocupadas por um único lançamento de Hollywood. Em 2010, foram cinco títulos ocupando mais de um terço dos cinemas; em 2016, este número sobe para 27 semanas em que lançamentos dos grandes estúdios americanos ocupam mais de um terço das salas de exibição no Brasil (ANCINE, 2016). Com esta acirrada competitividade, o tempo de vida útil de um filme em cartaz passa a ser reduzido, e o filme que não tem uma estratégia ostensiva de divulgação, que depende do "boca a boca", mal consegue virar a segunda semana. Esse cenário atinge drasticamente os filmes de médio e baixo orçamento.

Desde 2009, distribuidoras nacionais como a Paris filmes (SP), Downtown Filmes (RJ) e Imagem Filmes (SP) passaram a fazer parte da seleta lista dos dez maiores *market shares* de distribuição no país, revezando entre a quarta e a décima posição. Outra característica deste fortalecimento é a concentração de recursos entre as principais empresas do setor. As três maiores empresas, sempre distribuidoras que são braços dos grandes estúdios de Hollywood, concentraram, entre 2009 e 2017, 54,6% dos lucros. No mesmo período, as dez maiores concentraram 97,1% do *market share* da distribuição de filmes no Brasil (ANCINE, 2017c). Portanto, a segunda conclusão é que houve sim o fortalecimento de algumas distribuidoras brasileiras localizadas no eixo Rio-São Paulo, sobretudo aquelas que se especializaram no lançamento de blockbusters brasileiros, filmes que têm como característica a coprodução da Globo Filmes e atores da emissora ou celebridades da internet em seus elencos. Mas, ainda que seja fundamental para a afirmação de uma indústria audiovisual no país o surgimento de empresas nacionais fortes e competitivas em todos os elos da cadeia audiovisual, sobretudo o setor de distribuição, ponto nevrálgico de ligação dos demais elos, esse fortalecimento não significou sequer a busca da tão sonhada autossustentabilidade do setor. Prova disso é que franquias bem-sucedidas, amparadas em estratégias de comercialização e parcerias exitosas, não abrem mão de investimentos públicos cada vez maiores em suas sequências.

Difusão

A difusão, aqui, é compreendida enquanto setor que engloba a exibição e circulação de conteúdos não só nas salas de exibição, como também em suas diversas janelas ancilares – TV aberta, TV fechada, plataformas, streaming, vídeo por demanda (VoD). Dito isso, podemos afirmar que se trata do elo da cadeia audiovisual que mais sofreu transformações com a evolução tecnológica. Traçando uma breve linha do tempo, podemos voltar ao ano de 1975, quando o filme *Tubarão*, de Steven Spielberg, inaugurou a era dos filmes eventos ao estrear ocupando simultaneamente mais de 400 salas nos Estados Unidos. A estratégia de lançamento deu tão certo que o filme se tornou a maior bilheteria da história do cinema até aquele momento. Mais do que inaugurar a era dos blockbusters, filme distribuído e lançado simultaneamente, agregando a ocupação simultânea de salas a uma estratégia global de marketing, *Tubarão* fez do lançamento do filme um evento de que todos querem participar o mais rápido possível, causando uma publicidade espontânea com sua estratégia de estreia. Dois anos depois, *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, levaria esta experiência ainda mais longe, com a criação de sequências que se tornariam uma franquia e a venda de um sem-número de objetos, jogos, máscaras, fantasias e bonecos de personagens que tornam a receita das bilheterias apenas mais um item a ser contabilizado, junto às salas de espera e bombonieres, nos espaços de experiência cinematográfica. Ademais, o protagonismo dos efeitos especiais apresentados no filme faz da qualidade técnica da sala um diferencial a ser observado na hora da compra do ingresso.

Nesse panorama, as salas múltiplas alojadas em shopping centers ou centros comerciais surgem como novo modelo de salas de exibição. Agregam poltronas confortáveis com porta-copos, telas gigantes, alta qualidade técnica de som, segurança e várias salas em torno de uma "super bomboniere" que vende imensos combos de pipoca e refrigerante, doces, bebidas e guloseimas variadas, cartazes, camisas, souvenires, bonecos e disponibiliza espaço para a performance dos chamados *cosplays*, pessoas que se fantasiam e reproduzem movimentos de seus personagens favoritos. Os multiplex chegam ao Brasil na década de 1990, período da retomada da produção nacional e de crise no setor de exibição, chegando, em 1995, a um circuito nacional de 1.033 salas, o menor número desde a década de 1970. Este número oscila até 1998, para seguir, então, numa linha evolutiva, chegando a 3.279 salas, em 2018, recorde histórico enquanto número de salas em funcionamento, mas ainda bastante deficitário quando pensamos na relação entre salas e habitantes, com uma média de 64 mil habitantes por sala (ANCINE, 2017b).

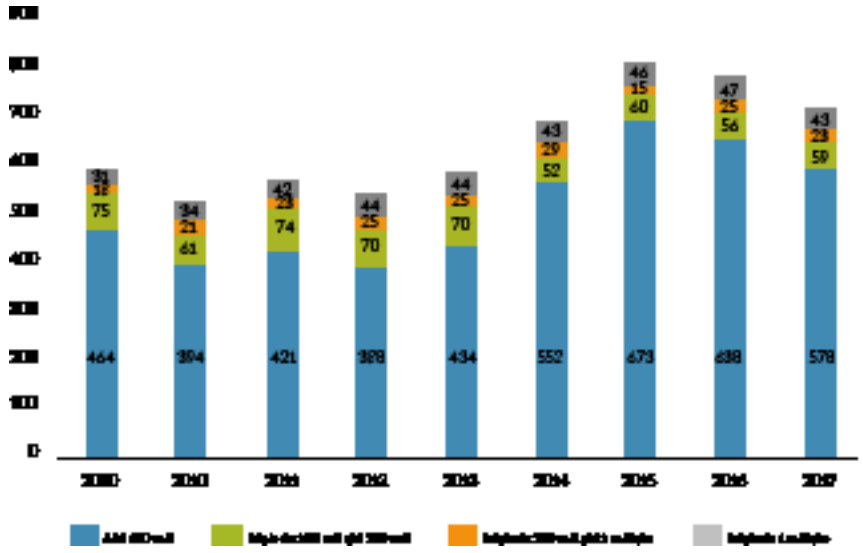
No PDMA, o elo de difusão está presente de forma expressa em, pelo menos, quatro diretrizes (1; 2; 4 e 9) e de forma transversal em mais três (6; 8 e 11). Isso demonstra a importância deste setor e a necessidade de intervenção estatal para que os conteúdos produzidos com recursos públicos possam ser acessados pela população. O Programa Cinema Perto de Você, com recursos do FSA e Recine, através de incentivos fiscais, obteve bons resultados na modernização das salas – atingindo, em 2016, 100% de digitalização do circuito – e na expansão de salas em shopping. Mas está longe de vislumbrarmos uma política

pública que inclua as 5.187 cidades sem salas de cinema no Brasil, o que corresponde a 44,9% da população brasileira residente em cidades onde não existe a possibilidade de assistir a um filme em uma sala de exibição (ANCINE, 2016). O pior indicador da meta 1.3, "Aumentar o número de municípios brasileiros com complexos cinematográfico", é justamente o percentual de crescimento do número de municípios com salas (em 2010), que cumpriu apenas 4% da meta estabelecida para 2015, com um crescimento real de 1,83% naquele ano, enquanto a meta estipulada era de 48,30%.

A terceira conclusão é que, apesar do aumento constante de número de salas na última década, esta política pública não se mostrou eficiente ao enfrentar a concentração de salas, que não é só regional, mas territorial, haja vista que estes cinemas se concentram em shoppings de determinadas áreas da cidade. Segundo dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016, 88,9% das salas de cinema do país se encontram dentro de shopping centers. Uma boa inciativa para combater esta concentração e que deveria ser copiada e estendida aos demais estados é o Circuito SPcine, da Prefeitura de São Paulo, que tem 20 cinemas em bairros onde não existem salas comerciais. Estes espaços, além de oferecerem uma programação diferenciada, que contempla diversos gêneros, com especial acolhimento do cinema nacional, a preços bem abaixo do mercado ou com acesso gratuito, oferecem também cursos para as comunidades em que estão instalados.

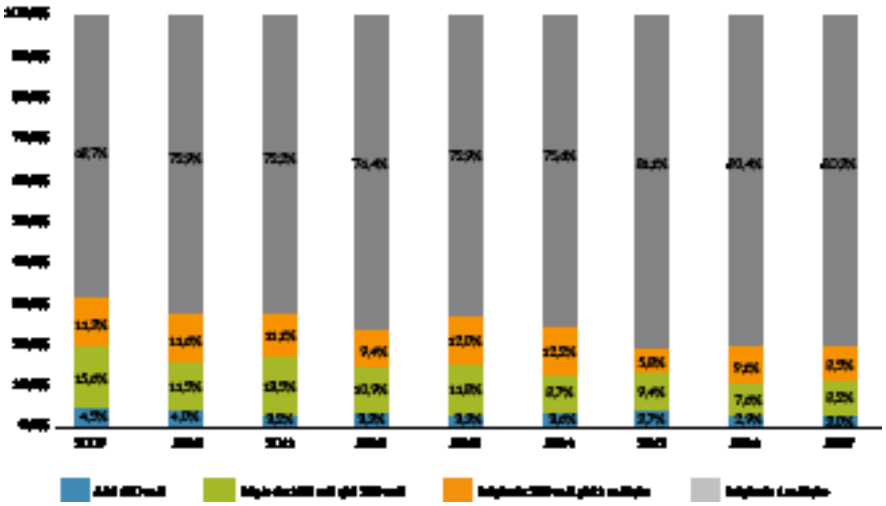
A quarta conclusão é que esta política para o audiovisual também não foi competente na expansão do circuito de forma que incluísse o cidadão das pequenas cidades do país e as obras de médio e baixo orçamento, realizadas com recursos públicos, mas que não encontram espaço no acirrado mercado de exibição brasileiro, aquelas que ocupam a faixa de até 100 mil espectadores e que representam a maioria dos títulos nacionais. Tomando como parâmetro os anos estabelecidos como balizas para o PDMA, em cidades com faixa populacional abaixo de 20 mil habitantes, que representam 3.810 municípios brasileiros, o quadro piorou entre os anos de 2010 e 2015. Das nove salas em funcionamento nas cidades com esta faixa populacional, em 2010, restaram apenas cinco, em 2015, número que se mantém um ano depois. Nas cidades com população entre 20 mil e 100 mil habitantes, que representam 1.451 municípios, houve pouca mudança. O número de salas, que era de 213, em 2010, sobe para 221, em 2015, mas cai para 214 no ano seguinte. Quando analisamos a quantidade de títulos exibidos com mais de 100 mil espectadores e com mais de um milhão de espectadores, entre 2010 e 2015, podemos concluir que o aumento expressivo da quantidade de títulos brasileiros exibidos, 137, em 2010, e 217, em 2015, não se reflete em resultados no aumento da ocupação de títulos por faixa. Como podemos ver nos gráficos 1 e 2, com pequenas alterações, a ocupação dos filmes brasileiros por faixas se mantém muito próxima ao longo desta primeira metade da década. Em relação ao público dos filmes, a situação é ainda pior. Enquanto os 137 filmes nacionais exibidos em 2010 atingiram um público de 25.687.438 de pagantes, os 217 filmes brasileiros exibidos em 2015 venderam apenas 22.500.245 de bilhetes. Esses números representam uma queda na ocupação do mercado de exibição por filmes brasileiros de um *market share* de 19,1%, em 2010, para 13%, em 2015.

[Gráfico 1]
Quantidade de títulos exibidos por faixa de público (2017-2019)



Fonte: Ancine (2017b)

[Gráfico 2]
Concentração de público de títulos exibidos por faixas (2009-2017)



Fonte: Ancine (2017b)

A quinta conclusão é que a política cultural desenvolvida no período deste estudo abdicou de uma estratégia que pudesse utilizar os serviços de streaming e VoD para a difusão dos conteúdos audiovisuais produzidos com recursos públicos em plataformas criadas pelo Estado e reduziu as discussões sobre estas janelas à taxação e ao estabelecimento de cotas. A falta de monitoramento nas metas que estão vinculadas aos serviços de streaming e vídeo por demanda (VoD) nas diretrizes 2 – Desenvolver e qualificar os serviços de TV por assinatura e de vídeo por demanda oferecidos em todos os ambientes, e ampliar a participação de programadoras nacionais e do conteúdo

brasileiro nestes segmentos de mercado – e 6 – Construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural – já sinaliza um despreparo desta política cultural para o enfrentamento de um tema que cada vez mais torna-se o grande protagonista da indústria audiovisual no planeta. Dos sete indicadores, distribuídos em quatro metas (2.5; 2.8; 2.9, e 6.5) das duas diretrizes supracitadas, nenhum deles teve os dados monitorados, pois, segundo a Ancine, a agência não possui dados disponíveis para mensurar estes indicadores.

Ainda que a criação de uma Condecine específica para estes serviços e o estabelecimento de cotas para filmes nacionais nos catálogos das empresas demandem um caráter de urgência, como reconheceu acertadamente o Conselho Superior de Cinema, em 2017, é muito pouco reduzir janelas de exibição importantes como o VoD e o streaming a este papel. Países como Argentina e Chile, que sofrem dilemas similares aos da indústria audiovisual brasileira, como a difusão de seus conteúdos num mercado interno ocupado de forma hegemônica por conglomerados internacionais de distribuição e exibição, criaram suas próprias plataformas de streaming e VoD, como a Cine AR Play[1], geridas pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (Incaa), a agência de cinema argentina, e, no Chile, a Onda Media[2], gerida pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA). No Chile, ainda existe outra plataforma gratuita dedicada ao cinema local. A Cinechile[3], que agrega todo o conteúdo do Arquivo Digital da Cinemateca Nacional e da Cinemateca Virtual, pertencentes à Universidad de Chile, e do Arquivo Patrimonial da Universidad de Santiago de Chile.

Uma plataforma estatal e gratuita seria um local de difusão e escoamento da produção de filmes financiados com recursos estatais que já cumpriram sua rota no mercado de exibição, ou seja, dois ou três anos após o seu lançamento, a depender do filme. Esta plataforma seria também um espaço de formação de público para o cinema nacional, atraindo jovens que estão apartados das salas de cinemas, seja por questões financeiras ou mesmo geográficas, e que, cada vez mais cedo, têm acesso facilitado a aparelhos tecnológicos de reprodutibilidade, como celulares, tablets e notebooks, que, sem exagero, já funcionam como extensão de seus próprios corpos. Além disso, seria um espaço de exibição de filmes que não encontram espaço nas janelas clássicas de exibição – cinema, TV aberta, TV fechada –, aqueles filmes que sequer atingem 100 mil espectadores. Dos 633 filmes lançados entre 2010 e 2015, apenas 40 tiveram público acima de um milhão de pagantes; 64 ultrapassaram a marca de 500 mil espectadores; 114 ultrapassaram

1 Disponível em: https://play.cine.ar/bienvenida/#play. Acesso em: 21 set. 2021.

2 Disponível em: https://ondamedia.cl/. Acesso em: 21 set. 2021.

3 Disponível em: https://cinechile.cl/. Acesso em: 21 set. 2021.

100 mil; apenas 45 ficaram na faixa de público maior que 10 mil e menor que 100 mil; e 379 tiveram público abaixo de 10 mil; destes, 170 tiveram menos de mil ingressos vendidos. Seriam exatamente as faixas que atingiram público abaixo de 100 mil que teriam nesta janela um espaço para exibição que não foi encontrado no circuito de salas e que dificilmente encontrarão nas TVs abertas e fechadas. As plataformas de streaming e VoD demonstram ser um caminho inevitável enquanto veículo de difusão de qualquer produto audiovisual e estratégico se considerarmos que a intenção prioritária dos realizadores e da política cultural para o audiovisual no Brasil é a democratização do acesso às obras produzidas com recursos públicos.

A sexta conclusão é que o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual representou um avanço na formulação de políticas públicas para o setor, mas sem um monitoramento eficiente e participação dos agentes do setor audiovisual e da sociedade civil no acompanhamento dos indicadores e aperfeiçoamento das metas, o PDMA tem seu potencial reduzido. Dos 203 indicadores distribuídos nas dez metas monitoradas pela Ancine e pelo Ministério da Cultura, 74 não possuem dados disponíveis para a sua mensuração; mais de 35% dos indicadores não foram monitorados. Além disso, os dados de 2015, primeiro ano de referência estabelecido pelo PDMA, só foram divulgados de forma integral em novembro de 2017, o que prejudica a formulação de políticas públicas e as ações para o desenvolvimento do setor audiovisual, cujas propostas formuladas pelo Conselho Superior de Cinema, SAV e Ancine têm no PDMA seu principal guia. Levando-se em consideração que este plano está em permanente aperfeiçoamento e que as inovações tecnológicas interferem de forma determinante em sua dinâmica econômica, o monitoramento de dados tem que ser eficiente, dentro dos prazos estabelecidos, e universal, abrangendo todas as dimensões propostas em suas metas.

Considerações finais

Analisando a política cultural desenvolvida para o audiovisual neste início de século, tomando como ponto de partida o III CBC e o Gedic, em 2000, passando pela MP nº 2228-1 (2001), que cria a Ancine e o Conselho Superior de Cinema, e a Lei nº 12.485 (2012), que institui a Condecine telecom e as cotas para a TV fechada, e culmina no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, publicado em 2013, podemos constatar avanços consideráveis na construção e desenvolvimento de políticas públicas para o setor. Questionada em sua gênese, a Lei nº 12.485 se mostrou um dos maiores acertos desta política, como podemos ver nos indicadores da diretriz 2.

A instituição de cotas de exibição na TV fechada, aliada à cobrança da Condecine Telecom, que possibilitou o financiamento, através do FSA, dos diversos elos da cadeia produtiva audiovisual, deu estabilidade à produção e expandiu, ainda que com concentrações regionais, os setores de distribuição e exibição. Além disso, barateou o acesso a serviços de televisão por assinatura com a abertura da concorrência para as empresas de telecomunicações, ampliando o número de assinantes destes serviços de

12,7 milhões, em 2011, para 21,2 milhões, em 2014, ano de pico. Em 2018, o número de assinantes era de 17,8 milhões. Com a expansão dos serviços de streaming e VoD, a expectativa é que este número decresça cada vez mais e que sejam estabelecidas cotas e uma Condecine similar à Telecom para estes serviços. O PDMA representa um avanço na formulação de políticas públicas a médio e longo prazo para o setor, mas depende de uma monitoração eficiente e da participação de agentes do setor para sua eficácia, o que não aconteceu. Como já foi dito na sexta conclusão, o monitoramento não só foi deficiente no sentido de contemplação das diretrizes e metas, como também a divulgação dos dados ocorreu com bastante atraso. A participação dos agentes do setor no acompanhamento e no debate acerca dos dados apresentados foi praticamente nula. Mais uma vez, ficou claro que o financiamento da produção é o grande protagonista das discussões e propostas levantadas pela classe.

Ademais, ainda estamos longe de uma institucionalização destas políticas e da construção de bases sólidas para uma indústria audiovisual autossuficiente. O FSA tem sido o esteio de financiamento do setor, mas sua institucionalização ainda é frágil. Em 2016, uma liminar desobrigou momentaneamente o pagamento da Condecine Telecom por parte das empresas de telecomunicação. Além disso, o FSA é uma categoria do Fundo Nacional de Cultura (FNE), criado pela Lei Rouanet, em 1991. Esta lei, que se encontra no olho do furacão das críticas de malversação de recursos na cultura, deve ter reformulações e até mesmo futuro incerto. As cotas estabelecidas pela Lei nº 12.485, responsáveis pelo aumento da presença de conteúdos nacionais na TV paga, têm prazo de vigência até setembro de 2023. O caso da Lei do Audiovisual é ainda pior: todos os anos, sua prorrogação é um campo de lutas para agentes do setor que, apesar de reconhecerem suas deficiências, sabem que a produção audiovisual no país ainda depende desta fonte. Uma lei criada em um momento de terra arrasada para o cinema brasileiro e que foi importante para a retomada de sua produção, mas que instaurou vícios para investidores, produtores e realizadores ao abolir as regras de mercado, com o pagamento dos agentes independentemente da performance ou mesmo exibição da obra produzida, e transformar o filme num mecanismo de renúncia fiscal maior do que o valor investido para empresas.

Enfim, por tudo que foi dito, chegamos à sétima conclusão, a discussão em torno dos mecanismos de financiamento da produção audiovisual ainda se sobrepõe a uma política pública para o setor pautada na democratização do acesso aos recursos e aos conteúdos produzidos pelo financiamento público. Algo que pode ser facilmente comprovado ao analisarmos a distribuição de recursos do FSA, mecanismo criado com o intuito de promover o desenvolvimento harmônico da cadeia audiovisual. Em dez anos de funcionamento, entre 2008 e 2017, o FSA investiu R$ 897,2 milhões na produção de longas-metragens, enquanto apenas R$ 67,9 milhões foram destinados à distribuição de conteúdo, menos de 10% do valor investido na produção (ANCINE, 2017d).

Maio de 2021. Quando escrevo as últimas linhas deste estudo, o panorama no qual se insere o audiovisual no Brasil é bem diferente daquele cenário desenhado parágrafos atrás, quando iniciei a pesquisa.

O desmonte das políticas públicas construídas neste século, que vêm sendo sabotadas e desestruturadas desde 2017, já ameaça a continuidade da Ancine e a própria agência não tem demonstrado capacidade de enfrentamento diante da sanha de destruição bolsonarista. Como aconteceu com a Embrafilme no final da década de 1980, quando todos os seus êxitos foram esquecidos e a empresa tornou-se o repositório de críticas de cineastas, produtores, gestores, imprensa e políticos, a estratégia do atual governo de minar a produção audiovisual e as atividades da Ancine tem transcorrido sem maiores resistências do setor. Depois de um período de otimismo exagerado, que não permitia uma análise das incoerências e contradições da política cultural adotada, e de um monitoramento de dados caolho, que só enxergava o que era conveniente para o discurso reinante de seus gestores, emergem as fragilidades deste modelo. Na ressaca desta miopia, os dois pilares desta política pública, a Ancine e o FSA, tornam-se as novas "Genis" das instituições públicas do campo da cultura, levando a seu desgaste diante do setor e ao "apedrejamento" social, tal qual a Embrafilme. Mas não há nada que esteja tão ruim que não possa ficar pior. Em 2021, o presidente, que nunca escondeu seu desejo de extinguir a Ancine e "filtrar" o investimento no audiovisual de acordo com sua ideologia, irá indicar mais dois diretores, um deles o diretor-presidente da agência. ■

[SANDRO SANTANA]
Doutor em Políticas Culturais e Audiovisual pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), autor dos livros *Música e ancestralidade na Quixabeira* (EDUFBA, 2012) e *Festival de Música Educadora FM – 10 anos"* (Irdeb, 2015). Diretor, roteirista e diretor musical do documentário *Cantos de trabalho: bois, batas e cantigas* (2020).
E-mail: sandro_santana@hotmail.com

Referências

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: BNDES: Aeroplano, 2003.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2016**. Rio de Janeiro: Ancine, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3ENFknk. Acesso em: 30 jul. 2018.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2017**. Rio de Janeiro: Ancine, 2017a. Disponível em: https://bit.ly/3nVlocq. Acesso em: 30 jul. 2018.

ANCINE. **Informe de mercado** – Distribuição em salas 2017. Rio de Janeiro: Ancine, 2017b. Disponível em: https://bit.ly/3u3trVq. Acesso em: 30 jul. 2018.

ANCINE. **Informe de mercado** – Salas de exibição 2017. Rio de Janeiro: Ancine, 2017c. Disponível em: https://bit.ly/3CKfQ8V. Acesso em: 30 jul. 2018.

ANCINE. Instrução normativa nº 96, de 15 de dezembro de 2011. Regulamenta o art. 32, II da Medida Provisória nº 2228-1, de 06 de setembro de 2001 e dispõe sobre o recolhimento regular da Condecine devida pela prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais, nos termos da lei que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2011. Disponível em: https://bit.ly/3CCdmJy. Acesso em: 21 set. 2021.

ANCINE. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual**: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro: Ancine, 2013. Disponível em: https://issuu.com/ancine/docs/pdm-para-internet. Acesso em: 21 set. 2021.

ANCINE. **Relatório anual de gestão do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)**. Rio de Janeiro: Ancine, 2017d. Disponível em: https://bit.ly/3zGzj8A. Acesso em: 12 maio 2018.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2011. Disponível em: https://bit.ly/2XKRDQg. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá

outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (Ancine), institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines), altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 20 set. 2021.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA, 3., 2000, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Fundacine, 2000. Disponível em: https://bit.ly/3CTMV2j. Acesso em: 23 set. 2021.

GRUPO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA. **Pré-projeto de planejamento estratégico**: sumário executivo. Porto Alegre: Aptec, 2001.

SANTANA, Sandro. **Das leis de incentivo ao Fundo Setorial do Audiovisual**: uma análise das políticas públicas para o audiovisual no Brasil (2000-2015). 2019. Tese (Doutorado em Políticas Culturais) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

ESTUDOS EM POLÍTICAS CULTURAIS: PASSADO, PRESENTE E FUTURO?

[ARTIGO]

Leonardo Costa
Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação
Renata Rocha
Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo lança um olhar sobre os microdados das teses e dissertações sobre políticas culturais defendidas no Brasil entre os anos de 1987 e 2019, por meio de perspectivas distintas e complementares, associando técnicas da pesquisa bibliométrica a aportes teórico-metodológicos de autores como Michel de Certeau, Pierre Bourdieu e Franco Moretti. A fim de compreender como se dá o desenvolvimento desse campo acadêmico no país, os dados inicialmente são apresentados com os principais agregadores e posteriormente segmentados por décadas: 1990 a 1999, 2000 a 2009 e 2010 a 2019. Os quantitativos da produção e os temas destacados de cada período são revisitados e contextualizados, com o propósito de imaginar os desafios e oportunidades dos estudos em políticas culturais para a próxima década.

Palavras-chave: Políticas culturais. Campo acadêmico. Teses. Dissertações. Bibliometria.

This paper examines the microdata of theses and dissertations on cultural policies produced in Brazil between 1987 and 2019, using different – and complementary – perspectives, associating bibliometric research techniques with theoretical and methodological contributions by authors such as Michel de Certeau, Pierre Bourdieu and Franco Moretti. To understand how this academic field developed in the country, we first present the data with their main aggregators and then segmented by decades: 1990 to 1999, 2000 to 2009, and 2010 to 2019. The quantitative production and major topics of each period are revisited and contextualized, as to imagine the challenges and opportunities of cultural policies studies for the next decade.

Keywords: Cultural policies. Academic field. Theses. Dissertations. Bibliometrics.

Este artículo analiza los microdatos de tesis y disertaciones sobre políticas culturales, defendidas en Brasil entre 1987 y 2019, a partir de perspectivas diferentes y complementarias, asociando técnicas de investigación bibliométrica con aportes teórico-metodológicos de autores como Michel de Certeau, Pierre Bourdieu, Franco Moretti, entre otros. Para comprender cómo se da el desarrollo de este campo académico en el país, los datos se presentan inicialmente con los principales agregadores y luego se segmentan por décadas: de 1990 a 1999, de 2000 a 2009 y de 2010 a 2019. El cuantitativo de la producción y los temas destacados en cada período son revisados y contextualizados, con el propósito de imaginar los desafíos y oportunidades de los estudios en políticas culturales para la próxima década.

Palabras clave: Políticas culturales. Campo académico. Tesis. Disertaciones. Bibliometría.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185417

Introdução

Ao propor uma análise, à luz das Ciências Sociais, do campo dessas mesmas Ciências Sociais, Pierre Bourdieu (2004) traz relevantes contribuições para interpretar relações no desenvolvimento dos estudos em políticas culturais no Brasil, enquanto *campo*[1] acadêmico. Em sua reflexão, o autor salienta, dentre outras questões, a heteronomia das Ciências Sociais e suas causas, trazendo à tona aspectos que podem contribuir para explicar as correlações entre o desenvolvimento dos estudos em Políticas Culturais, as diversas modalidades de experimentos na área e os contextos, processos e agentes que os circundam. No cenário atual, em que vivenciamos o desmonte e a instabilidade das políticas culturais do governo federal, nos parece estratégico lançar olhares a partir de vieses diversificados sobre o tema.

Sob tal perspectiva, acreditamos que os dados e diagnósticos produzidos no âmbito da pesquisa *Mapeamento da produção de conhecimento em políticas culturais* aportam relevantes contribuições para uma reflexão ampla sobre as políticas culturais no Brasil. O projeto, que objetiva analisar o modo como se desenvolvem os estudos e as trajetórias de pesquisadores e estudiosos da área, é realizado em parceria com a Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

Este artigo se debruça, especificamente, sobre um fragmento representativo da base informacional ora coletada no âmbito do projeto: os microdados das teses e dissertações sobre políticas culturais defendidas no Brasil entre os anos de 1987 e 2019. Os dados são inicialmente apresentados em conjunto, com os principais agregadores, e depois a partir de uma periodização por décadas: 1990 a 1999, 2000 a 2009 e 2010 a 2019. A pergunta que norteia as discussões propostas é: de que modo a análise desse *corpus* permite imaginar os desafios e oportunidades para a próxima década nesse campo acadêmico?

Diante da complexidade do objeto e do empreendimento, o quadro conceitual e metodológico adotado combina perspectivas distintas e complementares, articulando a revisão de literatura com técnicas e ferramentas de pesquisa da bibliometria e cientometria. Estas últimas aparecem como um recurso central, devido ao papel decisivo dos indicadores elaborados para subsidiar as discussões.

Revisitando a literatura

Neste tópico, propomos uma breve revisão dos principais trabalhos que analisam a conformação científica do campo das políticas culturais no país e seus desdobramentos. Tais estudos evidenciam o recente esforço de articulação de pesquisadores, buscando a formação de consensos em torno de um campo de estudos comum (ROCHA *et al.*, 2020, p. 386).

1 Segundo a teoria sociológica desenvolvida por Pierre Bourdieu (1990), os atores e formas institucionais podem ser organizados em campos relativamente autônomos, que funcionam como um sistema regido por leis específicas. A contribuição metodológica dessa categorização é sua capacidade de mediar a relação entre infraestrutura e superestrutura e entre o social e o individual, expressando uma perspectiva relacional da sociedade, na qual os sistemas de relações objetivas (posições) explicariam as práticas, os discursos e as escolhas (tomadas de posição) dos agentes.

Destacamos inicialmente os trabalhos *Estudos de política cultural no Brasil: um olhar desde o Enecult*, publicado em 2014 por Alexandre Barbalho e Jocastra Holanda; e *O perfil dos estudos sobre políticas culturais a partir do Enecult*, de Mariella Pitombo Vieira, Leonardo Nascimento, Linda Rubim e Delmira Souza, em 2016. Em ambos são analisados, a partir de perspectivas metodológicas diferentes, os artigos na área das políticas culturais publicados nos Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). O primeiro, após uma breve contextualização dessa área de estudos, analisa 402 artigos de nove edições do evento acadêmico, enfatizando, além de metadados dos textos, as abordagens privilegiadas nos estudos empreendidos (BARBALHO; HOLANDA, 2014). Já o segundo se debruça sobre 268 trabalhos de dez edições, e, além desses aspectos, analisa as referências bibliográficas, utilizando o software de análise qualitativa ATLAS.ti (VIEIRA *et al.*, 2016).

Outro trabalho pioneiro na análise da formação desse campo acadêmico é *Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências*, publicado em 2014 por Lia Calabre. Nessa pesquisa são levantadas as teses e dissertações defendidas no período de 1988 a 2012[2], assim como os artigos do grupo de trabalho sobre políticas culturais do Enecult e do Seminário Internacional de Políticas Culturais realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, ambos do período de 2010 a 2012. A autora frisa a importância desses encontros como relevantes espaços de debates e partilhas acadêmicas, então ausentes nos campos disciplinares de origem dos pesquisadores, fato que se deve à dispersão tanto geográfica quanto da grande área de atuação da produção dos trabalhos desse campo em formação:

> Por um lado podemos dizer que levando em conta que o conceito ampliado de cultura na gestão pública, que vem sendo proposto pelo Ministério da Cultura para as ações desenvolvidas no campo das políticas públicas, propicia, ou melhor, requer olhares disciplinares múltiplos. Tal abordagem sobre as ações e objetos culturais é ainda muito nova, especialmente quando pensamos em consolidação de campos de conhecimento. Se os múltiplos olhares, por um lado, produzem um espectro amplo e variado de análise, por outro, as torna muito solitárias no seu campo disciplinar, algumas vezes até mesmo pouco compreendidas (CALABRE, 2014, p. 128).

Mais recentemente, a dissertação de mestrado de Marcelo Augusto de Paiva dos Santos, intitulada *Políticas culturais, um campo em formação: explorações a partir de metodologias informacionais e cientométricas*, defendida em 2017; e o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Nayanna Kuchenbecker, *Produção de Conhecimento em Políticas Culturais no Brasil: um olhar a partir dos microdados das teses e dissertações defendidas entre 1987 e 2018*, apresentado em 2020; buscam lançar um olhar para a formação do campo através da análise de seus estudos.

A dissertação de Paiva dos Santos utiliza a bibliometria como ferramenta para

2 A partir dos indexadores política cultural, políticas públicas de cultura, leis de incentivo à cultura, financiamento à cultura e Ministério da Cultura, considerando palavras-chave, títulos e resumos (CALABRE, 2014, p. 114).

a análise das referências bibliográficas do periódico *Políticas Culturais em Revista* e a cientometria para identificar dados quantitativos de pesquisadores da área, através da extração de dados da Plataforma Lattes. Segundo o autor, "pode se perceber que, possivelmente, a área esteja em processo de crescimento (e de indexação) nas áreas de formação da pós-graduação, o que reserva para si um estudo específico sobre isso" (SANTOS, 2017, p. 138).

Já a monografia[3] de Nayanna Kuchenbecker toma como base informacional os microdados de teses e dissertações defendidas no Brasil de 1987 a 2018, disponibilizados na plataforma Dados Abertos da CAPES. Diante da observação dos principais resultados, identificou-se que existe um campo de estudos em consolidação no Brasil, com destaque para a produção do estado da Bahia (KUCHENBECKER, 2020).

Podemos elencar ainda outros estudos que se utilizaram da bibliometria para avaliar a quantidade de publicações sobre temas inerentes às políticas culturais. Sobre o Programa Cultura Viva (PCV)[4], por exemplo, na dissertação *Institucionalidade cultural: o Programa Cultura Viva da criação até a Lei nº 13.018/2014* de Oliveira (2018, p. 27), foram localizadas 173 produções acadêmicas sobre o tema – com o pico de publicações no ano de 2014. Outras pesquisas desenvolvidas recentemente foram: *Estudos sobre financiamento e fomento à cultura nos estados e Distrito Federal* (GUIMARÃES; SILVA, 2017, p. 66), que registrou um total de 295 estudos sobre esse tema no Brasil desde a década de 1980; e *Avaliação bibliométrica sobre planos de cultura* (COSTA, 2019), que levantou 119 publicações – com o pico de publicações no ano de 2013 – sobre este tema. É importante indicar que os trabalhos mencionados adotam diferentes metodologias e não se restringem a dissertações e teses, na medida em que abrangem artigos em periódicos e em Anais de eventos.

Metodologia

O projeto Dados Abertos[5] da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) disponibiliza os microdados de todos os 1.235.795 trabalhos de pós-graduação defendidos desde 1987 no Brasil, em distintos formatos. Os microdados foram reunidos e filtrados por meio da linguagem de programação R (PENG, 2015), que permite uma busca ampla e mais rápida do que se empreendêssemos um mergulho manual nos dados. A filtragem para o escopo deste texto, a saber, teses e dissertações sobre políticas defendidas entre 1987 e 2019, adotou como recorte a existência de um conjunto de expressões equivalentes à ideia de

3 Trabalho orientado a partir do nosso grupo de pesquisa.

4 O PCV, com destaque para os Pontos de Cultura, foi considerado como um dos principais programas da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (MinC). "O PCV pode ser considerado como um abre alas para um novo momento das políticas públicas de cultura brasileiras" (OLIVEIRA, 2018, p. 22).

5 Disponível em: https://dadosabertos.capes.gov.br/. Acesso em: 23 abr. 2021.

política cultural[6] no título, resumo e/ou palavras-chave, resultando num total de 1.091 trabalhos, divididos em 260 teses, 729 dissertações de mestrado acadêmico e 102 trabalhos de conclusão de mestrado profissional.

A busca por produções que realizaram autoindexação com termos que possuem conexão direta na área, possui como principal justificativa a intencionalidade dos próprios pesquisadores em formação de afirmar seu pertencimento à área de conhecimento das políticas culturais através da autoindexação. Diversos fatores permitem inferir que o campo de produção acadêmica sobre o tema ultrapassa o uso de tais expressões, a exemplo da multidisciplinaridade, a recente expansão da área e a inexistência de uma matriz teórica unificada nas reflexões produzidas.

Em lugar de segmentar a análise em quadriênios, acompanhando as mudanças na gestão pública da cultura em âmbito nacional como em Kuchenbecker (2020), adotamos, para o percurso ora iniciado, uma periodização mais ampla, por décadas, a fim de confirmar ou refutar tendências mais gerais relativas ao desenvolvimento do campo. Segundo Certeau, o "[...] incessante trabalho de diferenciação (entre acontecimentos, entre períodos, entre dados ou entre séries, etc.) é, em história, a condição de todo relacionamento dos elementos distintos e, portanto, de sua compreensão" (CERTEAU, 1982, p. 46). Nesse sentido, elucidar o modo como definimos os marcos é um meio de evidenciar o propósito de buscar novas perspectivas sobre as políticas culturais no Brasil.

Também cabe salientar a opção por nos debruçarmos, para além das análises quantitativas baseadas na bibliometria, sobre os contextos e processos mais gerais que envolvem a área de estudos em políticas culturais, com o intuito de

> [...] submeter a ciência a uma análise histórica e sociológica que não visa de modo algum relativizar o conhecimento científico conformando-o e reduzindo-o às suas condições históricas, portanto, a circunstâncias localizadas e datadas, mas que pretende, muito pelo contrário, fazer com que os cientistas compreendam melhor os mecanismos sociais que orientam a prática científica e se tomem assim «donos e senhores» não só da «natureza», segundo a velha ambição cartesiana, mas também, e não há dúvida de que não é menos difícil, do mundo social em que se produz o conhecimento da natureza (BOURDIEU, 2004, p. 9).

Nesse sentido, apesar de criticar duramente as "utilizações duvidosas (e por vezes deploráveis) da bibliometria" (BOURDIEU, 2004, p. 28) o autor ressalta sua utilidade e relevância para a construção de indicadores sociológicos.

Tal perspectiva soma-se à pretensão de pôr em prática uma *Distant reading*, ou leitura distante, método proposto por Franco Moretti (2000) para analisar grandes conjuntos de

6 A saber: política cultural; políticas culturais; política de cultura; políticas de cultura; política; para cultura; políticas para cultura; política para a cultura; políticas para a cultura; política pública cultural; políticas públicas culturais; política pública de cultura; políticas públicas de cultura; política da cultura; políticas da cultura; politica cultural; politicas culturais; politica de cultura; politicas de cultura; politica para cultura; politicas para cultura; politica para a cultura; politicas para a cultura; politica pública cultural; politicas públicas culturais; politica pública de cultura; politicas públicas de cultura; politica da cultura; politicas da cultura; politica publica cultural; politicas publicas culturais; politica publica de cultura; politicas publicas de cultura; política publica cultural; políticas publicas culturais; política publica de cultura; políticas publicas de cultura.

dados relativos à literatura mundial. Segundo o autor, a distância,

> [...] é uma condição do conhecimento. Ela nos permite focalizar unidades muito menores ou muito maiores que o texto: expedientes, temas, tropos – ou gêneros e sistemas. E se entre o muito pequeno e o muito grande o próprio texto desaparece, bem, será um daqueles casos em que se pode justificadamente dizer: "Menos é mais". Se quisermos compreender o sistema em seu conjunto, teremos de aceitar perder alguma coisa (MORETTI, 2000, p. 179).

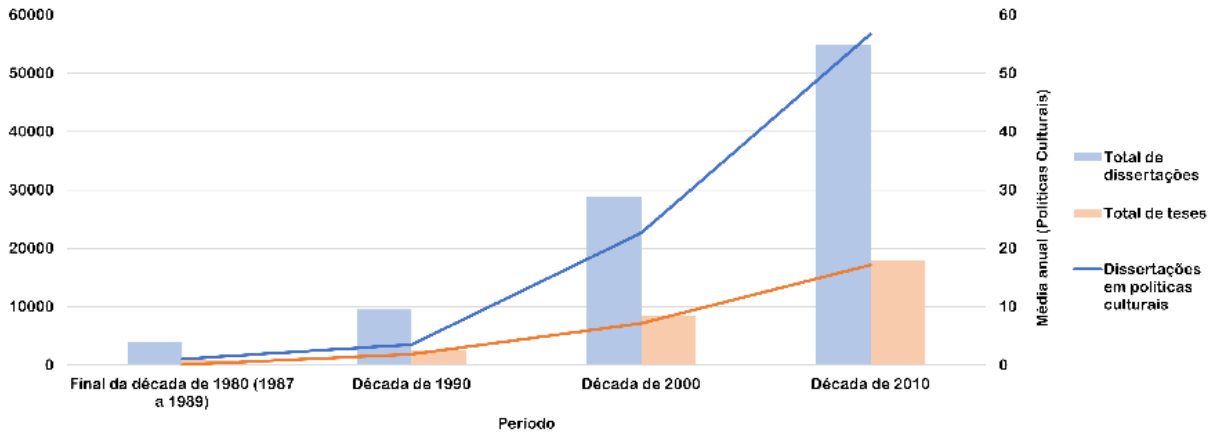
Ressalta-se que nos ateremos a aspectos específicos dos trabalhos para nossa discussão, a saber, à evolução quantitativa das defesas de teses e dissertações e ao conjunto de palavras-chave utilizadas pelos autores ao longo de cada década. Diante da ambição de nosso propósito, buscamos, portanto, reproduzir a "relação entre análise e síntese" (MORETTI, 2000, p. 175) proposta pelo autor.

Cabe salientar, ainda, que as correlações entre o *corpus* da investigação proposta e os contextos de cada década, no que diz respeito à perspectiva temporal, deve considerar um (esperado) atraso no espelhamento dos processos políticos, culturais, sociais e econômicos. A escolha do tema de pesquisa, e mesmo a decisão submetê-lo a um programa de pós-graduação *stricto sensu* (em nível de mestrado ou doutorado), ocorre com uma antecedência média de dois a cinco anos em relação à sua data de defesa.

Um passeio panorâmico sobre o campo de estudos em políticas culturais

Nas últimas décadas, tem sido possível observar um aumento considerável da produção científica no Brasil como um todo (MENA-CHALCO; ROCHA, 2014), reflexo das políticas de ampliação do acesso às universidades e de expansão dos cursos de graduação e pós-graduação. A área das políticas culturais acompanha tal tendência, apresentando um incremento superior ao identificado no total de teses e dissertações defendidas no país.

[Gráfico 1]
Crescimento das dissertações e teses indexadas por década em comparação com o crescimento da produção de dissertações e teses no Brasil

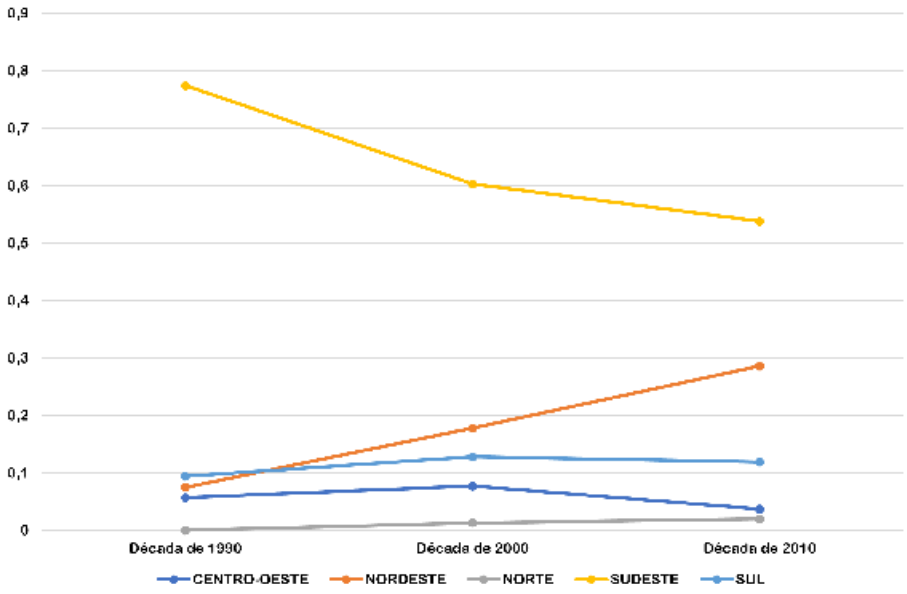


Fonte: elaboração própria com base no CTD

Para delinear o panorama dessas produções, destaca-se que, na década de 2000, considerando o total de trabalhos, o número de defesas de teses, em relação a 1990, foi 3,2 vezes superior, e o de dissertações, 3,02. Quanto aos trabalhos sobre políticas culturais, o aumento foi de, respectivamente, 3,9 e 6,4. Na década seguinte, a tendência se manteve. Em relação aos anos 2000, houve a defesa de 2,1 mais teses e 1,8 dissertações, considerando o total de trabalhos, e 2,4 e 2,5 entre os trabalhos indexados. Considerando a soma entre teses e dissertações, a década de 2010 foi responsável por 58% do total de trabalhos defendidos entre 1987 e 2019 e 67% dos trabalhos em políticas culturais. A expressividade do crescimento de defesas em políticas culturais precisa ser relativizada diante do pequeno número de trabalhos identificados.

Se compararmos a evolução do número de trabalhos indexados na área de políticas culturais nas últimas três décadas, é possível perceber que o Nordeste foi a região que teve maior crescimento nacional. Na década de 1990, o Nordeste representava 7,5% do total de teses e dissertações e, já nos anos 2010, esse índice passou a ser de 28,6%. O Sudeste, mesmo com o aumento progressivo no número de trabalhos, indexados ou não, sofre uma substantiva queda em relação a sua participação percentual frente a outras regiões (Gráfico 2).

[Gráfico 2]
Evolução percentual dos trabalhos indexados por região entre as décadas de 1990 e 2010

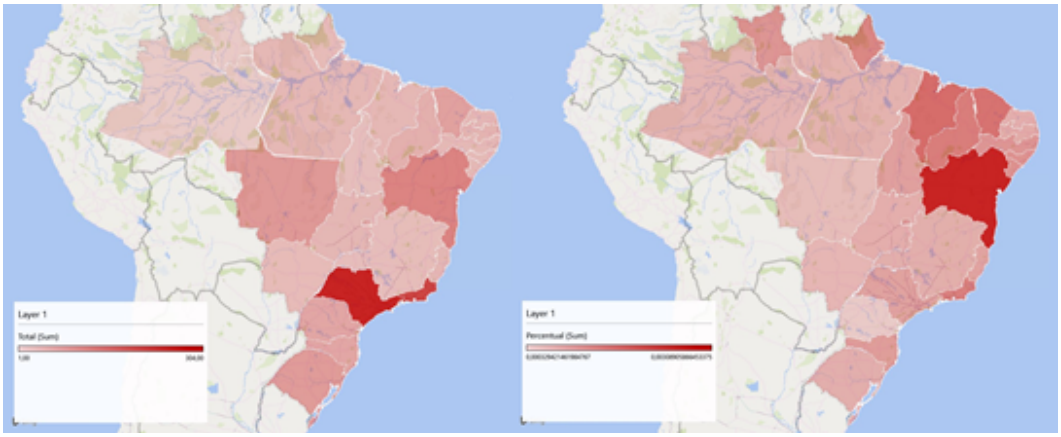


Fonte: elaboração própria com base no CTD

Em relação à distribuição por estados dos estudos acadêmicos em políticas culturais, ao considerarmos apenas o valor absoluto dos trabalhos indexados no Brasil, temos uma maior concentração de teses e dissertações defendidas em São Paulo e no Rio de Janeiro, dado já esperado diante da expressividade da produção científica desses estados. No entanto, ao considerarmos o percentual de trabalhos indexados em relação ao total de teses e dissertações em cada

estado, o resultado apresenta uma maior expressividade desse campo nos estados do Nordeste: Bahia, Maranhão, Ceará e Piauí. Nessa perspectiva, o Rio de Janeiro fica na quinta posição e São Paulo, na 14ª (Figura 1). Apenas dois estados brasileiros não possuem nenhum trabalho indexado até o ano de 2019: Rondônia e Acre.

[Figura 1]
Distribuição territorial dos trabalhos indexados em políticas culturais: valores absolutos versus valores percentuais em relação ao total trabalhos por estado



Fonte: elaboração própria com base no CTD

O ranqueamento das instituições com maior número de defesas no país demonstra, por sua vez, que 20 instituições de ensino superior (IES) no Brasil concentram 68% das teses e dissertações indexadas em políticas culturais. As duas primeiras listadas, a Universidade de São Paulo e a Universidade Federal da Bahia, possuem 21% dos trabalhos mapeados, ocupando um lugar de destaque tanto na produção total ao longo das três últimas décadas quanto no crescimento dessa produção.

Na Universidade Federal da Bahia, há uma concentração da produção na última década no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, com cerca de 64% das teses e dissertações indexadas dentre os 14 programas mapeados na instituição. O Pós-Cultura teve sua primeira dissertação defendida no ano de 2007, e teve oito dissertações indexadas até o final da década de 2000 e 34 indexadas na década de 2010. Além disso, teve um total de 15 teses indexadas em políticas culturais defendidas na década de 2010. Cabe ressaltar que um trabalho de doutorado tem uma previsão de conclusão em quatro anos, de forma que as primeiras teses do programa começaram a ser defendidas apenas no ano de 2010.

[Tabela 1]
Principais IES por número de dissertações e teses indexadas

	IES	Década de 1980	Década de 1990	Década de 2000	Década de 2010	Total
1	USP	1	14	46	71	132
2	UFBA		2	20	77	99
3	UFRJ	1	4	12	34	51
4	PUC/SP		7	16	24	47
5	UFF		2	10	30	42
6	UERJ		0	13	21	34
7	UFPE		0	5	27	32
8	UNICAMP		5	17	10	32
9	UNIRIO		3	7	21	31
10	UECE		0	7	23	30
11	UFRGS		1	8	21	30
12	UNB		3	11	16	30
13	UFSC		2	17	9	28
14	UFMG		2	7	18	27
15	FGV/RJ		1	2	23	26
16	UFC		1	4	13	18
17	UMC		0	0	14	14
18	UENF		0	2	12	14
19	UFRN		0	0	11	11
20	UDESC		0	1	10	11

Fonte: elaboração própria com base no CTD

Já na Universidade de São Paulo foram mapeados 22 programas de pós-graduação, figurando como principais o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes, com 17% da produção indexada na última década, e o Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades, com 15%. Ambos foram criados nas últimas décadas: o da ECA, em 2006, e o da EACH, em 2011.

Essa dispersão em diferentes programas corrobora com a discussão do caráter multidisciplinar na área: "[...] a própria dinâmica do campo de políticas culturais, no contexto das literaturas internacionais e nacionais, nos indica que a área é multidisciplinar, o que reforça a ideia de que os pesquisadores do seu campo possuem variadas inserções acadêmicas e diferentes intensidades de dedicação" (SANTOS, 2017).

Esse breve panorama, somado ao contexto histórico de cada período, serve de pano de fundo para um olhar mais acurado sobre a evolução do quantitativo dos trabalhos ao longo de cada década e os temas privilegiados nas teses e dissertações em políticas culturais disponíveis no banco de dados da CAPES. Tal itinerário se inicia a seguir.

Primeiros passos: final da década de 1980

O marco da criação da pós-graduação *stricto sensu* no Brasil data da década de 1960. Mais especificamente, "[...] foi em 1965 que o Governo Federal adotou medidas apoiadas no modelo norte-americano para formalizar a pós-graduação, reconhecendo esta como um novo nível de educação, além do bacharelado" (MORITZ; MORITZ; MELO, 2011, p. 4). Entretanto, os dados desse período não estão publicizados de forma eletrônica, o que implica a delimitação inicial de nosso recorte ao ano de 1987. Nesse sentido, cabe pontuar que, ao elaborar uma breve genealogia dos estudos em políticas culturais no Brasil, Alexandre Barbalho e Jocastra Holanda (2014) apontam como um dos marcos inaugurais da área a publicação, em 1984, do livro *Estado e Cultura no Brasil*, de Sérgio Miceli. Embora o tema tenha relevância em investigações que o precedem, é a partir desse momento que a política cultural começa a adquirir centralidade em estudos e trabalhos acadêmicos, alcançado um novo patamar a partir da década de 1990. Os autores também salientam que, no período, o país atravessava o contexto da redemocratização e de maior atenção às políticas culturais em âmbito federal, em especial a partir da criação do Ministério da Cultura, em 1985, no governo do presidente José Sarney, pelo decreto de número 91.144. Trata-se de um importante marco, em que pesem as instabilidades desse momento inicial, quando, em dez anos, passaram nada menos do que dez dirigentes pela pasta (RUBIM, 2007).

No bojo desse processo, o pesquisador Teixeira Coelho inicia seu livro *Usos da cultura*, publicado em 1986, citando as intensas discussões sobre a questão cultural que perpassam e antecedem a instalação da "Nova República" em 1984. Coelho critica a falta de um programa de ação desse Ministério, que acabou seguindo o que o Estado brasileiro já fazia desde a década de 1960: preservar o que existiu e dar algum apoio ao produtor cultural (COELHO, 1986, p. 11). Tanto a questão do patrimônio cultural quanto a do fomento são temas que acompanharão a elaboração das políticas culturais bem como a discussão acadêmica do campo nas décadas seguintes.

Entre os anos de 1987 e 1989, mapeamos apenas três dissertações indexadas, todas defendidas na região Sudeste: duas no Rio de Janeiro e uma em São Paulo. Cada uma pertence a uma área de conhecimento diferente: Comunicação, Planejamento Urbano e Regional e Letras. Após um breve olhar sobre as palavras-chave adotadas para a indexação dos trabalhos, identificamos temas também distintos, respectivamente turismo cultural e lazer, museus como equipamentos culturais e uma discussão teórica sobre duas vertentes estadunidenses de análise sobre a sociedade pós-industrial. Esse é um primeiro indício da multidisciplinaridade do campo e da tendência à dispersão temática, a ser novamente abordada ao longo deste artigo.

É dada a largada: a década de 1990 e as políticas culturais

A atuação na área cultural em âmbito federal ao longo dos anos 1990 a

1999 é entremeada de descontinuidades. Grande parte das instituições da área cultural criadas no Governo Sarney é extinta no Governo Collor, que, no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal. O breve Governo Itamar (1992-1993), após o *impeachment* de Collor, trata de recriar, logo em seguida, alguns desses órgãos.

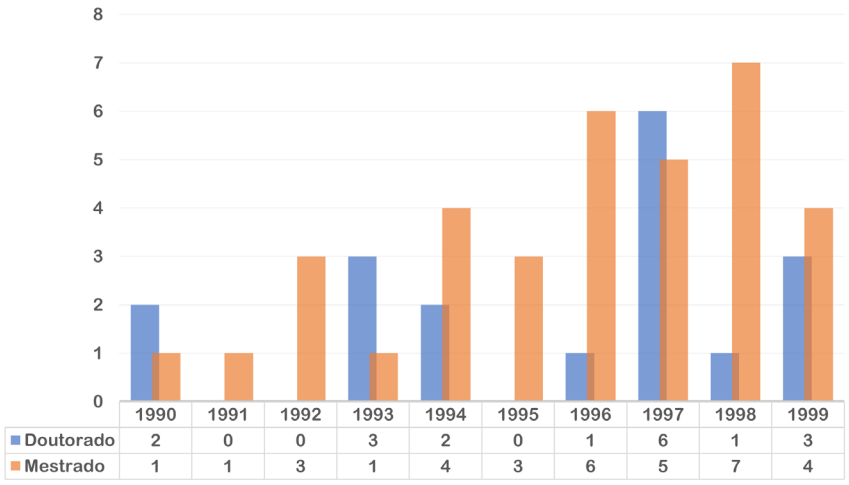
Já no Governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), vivenciamos um período de maior estabilidade, com a consolidação de uma perspectiva mercadológica na atuação pública no campo das políticas culturais. O livreto *Cultura É um Bom Negócio*, distribuído pelo Ministério da Cultura, ilustra de forma paradigmática esse período. No campo acadêmico, temas relacionados ao financiamento e fomento à cultura no Brasil adquirem prioridade e tornam-se recorrentes das discussões no campo das políticas culturais desde a década de 1980 (GUIMARÃES; SILVA, 2017).

Já em relação às teses e dissertações sobre políticas culturais em específico é possível perceber um aumento significativo em relação aos anos iniciais. Frente à identificação de apenas três dissertações entre os anos de 1988 e 1989, a década seguinte evidencia uma relativa estabilidade na produção, ainda com um número pequeno de produções: 35 dissertações e 18 teses (Gráfico 3), com uma média de 5,3 trabalhos por ano.

As palavras-chave de todos os trabalhos indexados na década de 1990 foram reunidas em uma nuvem de palavras[7], a fim de proporcionar uma melhor visualização das expressões mais recorrentes, na medida em que, nesse tipo de figura, o destaque de cada termo é proporcional ao número de menções identificadas. No período em questão, evidencia-se a dispersão das expressões, de forma que apenas sete delas aparecem em mais de um trabalho. É possível perceber alguns recortes temáticos nas repetições, tais como "Estado Novo", presente em dois trabalhos da área de História, "agente cultural", em dois trabalhos da Comunicação, e "literatura brasileira", em dois trabalhos de Letras. Esses recortes, de um ponto de vista disciplinar, perpassam desde a relação das políticas culturais com o Estado e experimentos específicos de políticas, aos profissionais que atuam no campo e às linguagens artísticas.

7 Para melhor organizarmos os dados, separamos as palavras-chave de todos os trabalhos defendidos por décadas, para, em seguida, através do Microsoft Excel®, fazermos a separação dos dados em colunas. Não há um padrão no CTD da organização dessas palavras: há trabalhos que são separados por ponto, outros, por ponto e vírgula, outros, por barra e outros não têm separação. Após a separação em colunas, utilizamos as funções ARRUMAR e MAIÚSCULA para retirar espaços em branco no início das células e para padronizar as palavras. Decidimos reunir expressões diferenciadas quanto ao uso do plural. Por último, utilizamos o site WordArt (https://wordart.com/) para a visualização das nuvens. Cabe ressaltar que as expressões relacionadas aos termos "políticas culturais", que utilizamos para indexar os trabalhos, foram retiradas das nuvens tendo em vista a sua programação na busca inicial.

[**Gráfico** 3]
Dissertações e teses indexadas na década de 1990



	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Doutorado	2	0	0	3	2	0	1	6	1	3
Mestrado	1	1	3	1	4	3	6	5	7	4

Fonte: elaboração própria com base no CTD

[**Figura** 2]
Nuvem de palavras-chave da década de 1990



Fonte: elaboração própria com base no CTD

Veredas abertas: década de 2000 a 2009

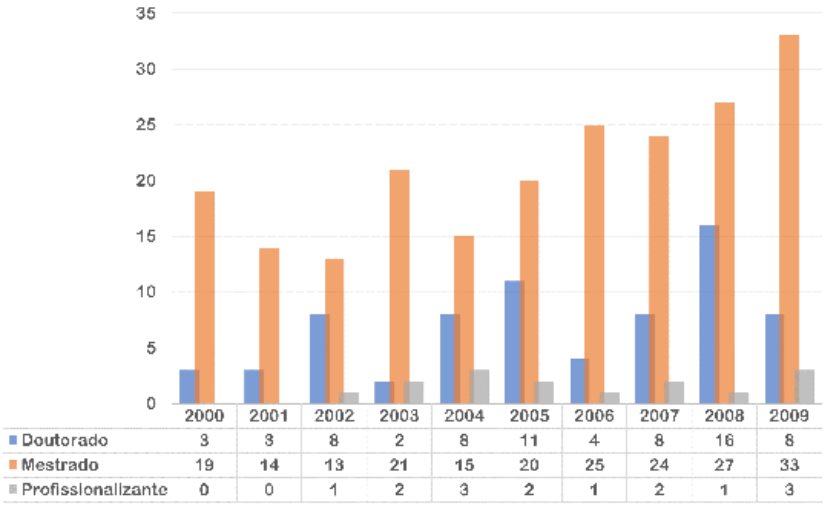
No contexto nacional, a atuação do Ministério da Cultura (MinC) na gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira, durante o governo Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), inaugura um processo de gestão democrática e efetiva no que diz respeito às políticas culturais. O órgão se destaca, num primeiro momento, pela reivindicação de uma noção "antropológica" de cultura. Em seu discurso de posse, Gilberto Gil explicita que "as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada" (GIL, 2013, p. 230), inserindo outras modalidades de

bens simbólicos – que abarcam as culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, das periferias, midiáticas etc. – no âmbito de sua atuação (ROCHA, 2014).

O alcance e a potência das políticas culturais impulsionadas elevaram o ministério a um patamar nacional e internacional inédito. Em que pesem as limitações, se destacam a implantação de iniciativas estratégicas como o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC); o incentivo à participação social em três Conferências de Cultura e no Conselho Nacional de Políticas Culturais; a criação do programa Cultura Viva; e o fomento à distribuição de recursos por meio de editais públicos.

Em consonância com tal conjuntura, o número de trabalhos no campo das políticas culturais apresenta um relevante crescimento na década de 2000, totalizando 226 dissertações e 71 teses (Gráfico 4), um aumento de 646% e de 394% em relação à década anterior. A média de trabalhos por ano é de 29,7.

[Gráfico 4]
Dissertações e teses indexadas na década de 2000



	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Doutorado	3	3	8	2	8	11	4	8	16	8
Mestrado	19	14	13	21	15	20	25	24	27	33
Profissionalizante	0	0	1	2	3	2	1	2	1	3

Fonte: elaboração própria com base no CTD

A nuvem com as palavras-chave dos trabalhos indexados na década de 2000 traz um maior número de expressões, tendo em vista o aumento de teses e dissertações defendidas em relação ao período anterior. 89 expressões têm pelo menos duas repetições e no mosaico criado conseguimos observar a maior recorrência das expressões "políticas públicas", "identidade", "museus" e "patrimônio cultural". As diversas linguagens artísticas aparecem espalhadas pela nuvem com uma repetição menor, a exemplo de "teatro", "arte", "cinema" e "dança".

A expressão "políticas públicas" aparece de forma proeminente, diferentemente da nuvem da década anterior. Um possível reflexo disso seria a crescente institucionalização do Ministério da Cultura nesse período, para além das políticas de incentivo fiscal à cultura. O termo está relacionado a trabalhos de diferentes áreas do conhecimento, tais como Administração, Planejamento Urbano e Regional, Arquitetura e Urbanismo, Ciência da Informação, Direito, História, Antropologia, Comunicação, dentre outras.

[**Figura** 3]
Nuvem de palavras-chave da década de 2000



Fonte: elaboração própria com base no CTD

Entre avanços e recuos: 2010 a 2019

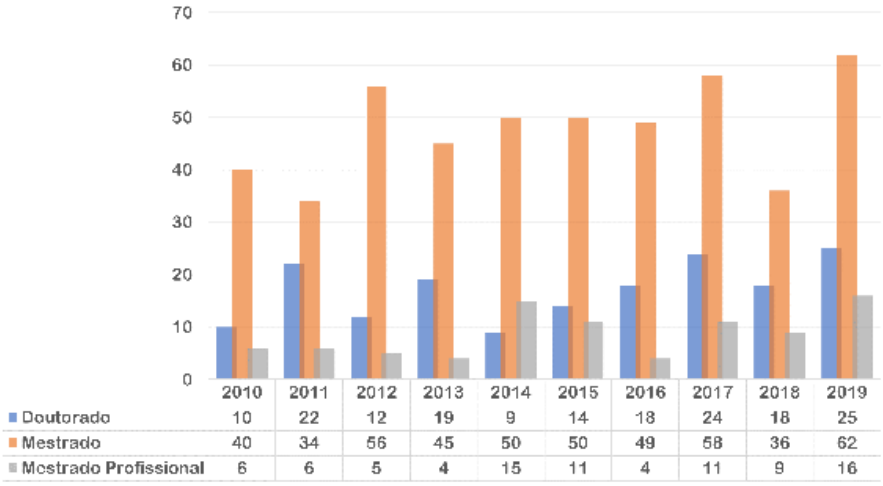
A eleição e, posteriormente, a reeleição para a Presidência do país de Dilma Rousseff – que, assim como Lula, pertence aos quadros do Partido dos Trabalhadores (PT) – não garantiu a continuidade das políticas implantadas em sua plenitude. No campo cultural, a primeira gestão de Dilma (2011-2014) foi marcada pela "dramática convivência de continuidades e rupturas" (RUBIM, 2015, p. 18).

No segundo mandato, após intensa pressão do setor cultural, o ex-ministro Juca Ferreira voltou ao comando do ministério em 2015. Apesar do corte orçamentário, foram promovidos encontros para debater as políticas culturais e as alterações nos mecanismos de fomento à cultura. No entanto, a gestão foi interrompida pelo processo de impedimento que culminou com a saída definitiva de Dilma da Presidência em 31 de agosto de 2016.

Uma triste tradição brasileira das políticas culturais, então, é retomada no período da gestão interina de Michel Temer: a da instabilidade. Entre os anos de 2016 e 2018, após a ameaça de extinção do Ministério, quatro gestores diferentes (o diplomata Marcelo Calero, o deputado federal Roberto Freire, o cineasta João Batista de Andrade e o jornalista Sérgio Sá Leitão) se alternam no comando da pasta.

De todo modo, o complexo contexto político em âmbito federal parece não afetar diretamente ainda o campo de estudos que vem se consolidando de forma gradativa. Na década de 2010, há uma produção constante de dissertações e teses sobre políticas culturais, determinando ainda um crescimento substantivo em relação à década anterior. Alcançando uma média anual de 75,8 trabalhos, foram registradas 567 dissertações e 171 teses defendidas ao longo de todo o período, que foi o de maior crescimento bruto do campo (Gráfico 5).

[Gráfico 5]
Dissertações e teses indexadas na década de 2010



	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Doutorado	10	22	12	19	9	14	18	24	18	25
Mestrado	40	34	56	45	50	50	49	58	36	62
Mestrado Profissional	6	6	5	4	15	11	4	11	9	16

Fonte: elaboração própria com base no CTD

A quantidade de dissertações de Mestrado Profissional[8] também se amplia no período. Sua regulamentação mais recente é a Portaria nº 60, de 20 de março de 2019[9], que dispõe ainda sobre o Doutorado Profissional no âmbito da Capes. No Brasil ainda estamos iniciando essa modalidade de Doutorado Profissional, com sete teses defendidas em 2018 e 10 teses defendidas em 2019, das quais nenhuma foi indexada no âmbito deste trabalho.

É possível perceber através da nuvem de palavras-chave que a expressão "políticas públicas" se consolida no campo na década de 2010 – o que revela um contexto bem diferente do apresentado na década de 1990 e a ampliação de sua presença se comparada à década de 2000. Esse fato demonstra a importância do Estado como agente ativo das políticas culturais. Nesse sentido, programas de governo também são mencionados de forma recorrente, como é o caso dos "Pontos de Cultura" e do "Programa Cultura Viva", que se sobressaem no panorama.

Há um total de 275 palavras-chave com mais de uma repetição na nuvem, número maior que relatado nas últimas décadas. Expressões como "direitos culturais" ganham uma proeminência, um campo de estudos intrinsecamente relacionado com as políticas culturais, em trabalhos defendidos em diferentes áreas do conhecimento, do Direito à Interdisciplinar. A área do "patrimônio cultural" segue uma tendência semelhante à da década passada. As "leis de incentivo à cultura" agora dividem espaço com expressões como "economia da cultura" e "economia criativa", possíveis temas emergentes.

8 Embora essa modalidade tenha sido implementada no Brasil na década de 1990 com o nome de "mestrado profissionalizante", neste artigo optamos por manter a nomenclatura "mestrado profissional", adotada a partir da década de 2010, pois apenas em 2013 foram defendidas as primeiras dissertações indexadas em políticas culturais nessa modalidade.

9 Disponível em: https://www.in.gov.br/web/guest/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/68157853/do1-2019-03-22-portaria-n-60-de-20-de-marco-de-2019-68157790. Acesso em: 22 abr. 2021.

[Figura 4]
Nuvem de palavras-chave da década de 2010



Fonte: elaboração própria com base no CTD

Uma pedra no meio do caminho? Desafios para a próxima década

No âmbito das políticas federais para a cultura, a eleição de Jair Bolsonaro em outubro de 2018 resultou de imediato na extinção do MinC em 1º de janeiro de 2019. Após seu rebaixamento para uma secretaria especial, já passaram pelo órgão federal da cultura seis secretários nos últimos 24 meses. A impermanência de gestores, o esvaziamento e a descontinuidade de iniciativas e uma série de polêmicas indicam, uma vez mais, a retomada de ausências, instabilidades e autoritarismos, as "tristes tradições" das políticas culturais (RUBIM, 2007). Para além da paralisação das políticas no setor, diversos episódios de autoritarismo e indícios de censura também foram largamente noticiados pela imprensa.

Já em relação à sociedade como um todo, o debate político se vê dominado pelas guerras culturais, expressão cunhada por James Hunter, com o acirramento dos embates entre setores conservadores e progressistas (GALLEGO; ORTELLADO; MORETTO, 2017). Emergem novos enunciados, influências temáticas e sentidos para a cultura, mobilizando não apenas artistas, produtores e gestores culturais e militantes de movimentos sociais, mas também agentes sociais alheios a essa temática. A frequente associação dos primeiros ao polo progressista, combinada com uma narrativa desqualificadora e denunciatória, alimenta a rejeição ao campo cultural pelos grupos conservadores, rejeição que se espraia pelo tecido social. Ressalta-se, inclusive, o papel de agentes públicos na disseminação desse discurso (DOMINGUES; DE PAULA SANTOS; DE OLIVEIRA SILVA, 2018), que comprometem as políticas culturais e, de forma mais ampla, o desenvolvimento do campo cultural.

Tal conjuntura, perpassada pelas crises política econômica e institucional,

encontra ainda um desafio mais grave: uma pandemia mundial cujo método mais eficaz para refrear a propagação do vírus que a causou, o Sars-CoV-2, tem sido medidas de restrição à circulação de pessoas e de distanciamento social, impactando direta e negativamente profissionais, organizações e empresas do campo cultural.

A superação de tamanho desafio não é tarefa simples e exigirá a atuação de distintos agentes em diversos níveis. Um exemplo recente foi a promulgação da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural (Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020). De autoria do Congresso, e contando com uma intensa participação do campo artístico e cultural, a norma destinou 3 bilhões de reais para editais de apoio a iniciativas culturais e pagamento de uma renda emergencial aos trabalhadores da área. Os recursos são oriundos do saldo Fundo Nacional da Cultura (FNC) e estavam imobilizados e sem quaisquer previsões de aplicação.

Mesmo com a instabilidade atual das políticas culturais em nível federal, desde meados do ano de 2016, não houve uma diminuição da produção acadêmica sobre o tema. Em parte, temos como hipótese que tais tendências necessitam de um prazo de cerca de quatro anos para serem verificadas, devido ao tempo necessário à produção de uma tese ou uma dissertação. Ainda em relação ao número de pesquisadores que se debruçam sobre o campo e suas práticas, entendemos que a extração de trabalhos a partir dos termos propostos neste artigo pode limitar o campo de estudos sobre políticas culturais. Por outro lado, trata-se de uma representação de estudos expressamente identificados com a temática[10].

Buscando dialogar o contexto mais geral, por ora bastante desfavorável, e já propondo um breve exercício de futurologia, as nuvens de palavras-chave apresentadas podem nos dar algumas pistas sobre as perspectivas para o desenvolvimento desse campo acadêmico. A ampliação e consolidação do uso de palavras-chave como "políticas públicas", e de áreas correlatas como "patrimônio cultural", "direitos culturais", "economia da cultura", "gestão cultural", parecem apontar para o reconhecimento da importância da institucionalidade do campo. Mesmo num cenário federal de grande instabilidade e ausência do executivo, temos ações de grande impacto nacional, como a Lei Aldir Blanc, proposta oriunda do Legislativo, como mencionado. Além disso, existem as secretarias estaduais e municipais que executam políticas e programas em suas localidades. Trata-se de um campo que possui como característica a ênfase em experimentos práticos, ilustrada pela recorrência de termos como o paradigmático programa "Cultura Viva" e seus "Pontos de Cultura", e que está em permanente diálogo e troca com gestores e profissionais da área. Por outro lado, há ainda trabalhos que são feitos com o intuito de discutir o próprio campo e seus

10 Atualmente, encontra-se em curso o projeto de ampliação deste corpus a partir do desenho de uma árvore de termos aderentes às políticas culturais, mencionados de forma única ou por meio de expressões booleanaas, para além da indexação dos termos apresentados neste artigo. Por exemplo, a extração de teses e dissertações irá incluir expressões como "economia criativa", "ação cultural", "centro cultural", dentre outras.

conceitos, em articulação com os mais distintos setores.

Por fim, nosso exercício de futurologia pretende ser também de esperança. Mesmo em um cenário adverso como o que enfrentamos, a insistência na produção de conhecimento sobre políticas culturais e a busca por novas institucionalidades podem contribuir para a identificação de alternativas, que redundam, necessariamente, no reconhecimento da necessidade da mobilização social e das construções coletivas, mesmo em tempos de paralisia da ação pública. ■

[LEONARDO COSTA]
Professor e vice-diretor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Cultura e Sociedade pela UFBA. Realizou pós-doutorado na University of Miami.
E-mail: leocosta@ufba.br

[RENATA ROCHA]
Professora da Faculdade de Comunicação da UFBA. Coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Doutora em Cultura e Sociedade pela UFBA.
E-mail: renatatrocha@ufba.br

Referências

BARBALHO, Alexandre; HOLANDA, Jocastra. Estudos de política cultural no Brasil: um olhar desde o Enecult. *In*: RUBIM, Linda; VIEIRA, Mariella; SOUZA, Delmira de (org.). **Enecult 10 anos**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 183-196.

BOURDIEU, Pierre. **Para uma Sociologia da Ciência**. Lisboa: Edições 70, 2004.

CALABRE, Lia. Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências. **PragMATIZES**: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v. 4, n. 7, p. 109-129, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COELHO, Teixeira. **Usos da cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COSTA, Leonardo. Avaliação bibliométrica sobre planos de cultura. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Planos de cultura**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 17-35.

DOMINGUES, João; DE PAULA SANTOS, Leandro; DE OLIVEIRA SILVA, Mariana. Do ato fóbico ao ato mágico pós-político: o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura. **Revista Eptic**, v. 20, n. 2, p. 178-195, 2018.

GALLEGO, Esther Solano; ORTELLADO, Pablo; MORETTO, Márcio. Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à operação Lava Jato e contra a reforma de previdência. **Em Debate**, v. 9, n. 2, p. 35-45, 2017.

GIL, Gilberto. 2 de janeiro de 2003, Solenidade de transmissão do cargo. Brasília. Discurso. *In*: ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SIQUEIRA, Maurício (org.). **Cultura pela palavra**. Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003-2010. Rio de Janeiro: Versal, 2013. p. 229-234.

GUIMARÃES, Fabiana; SILVA, Raiany. Estudos sobre financiamento e fomento à cultura nos estados e Distrito Federal. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (org.). **Financiamento e fomento à cultura no Brasil**: estados e Distrito Federal. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 63-98.

KUCHENBECKER, Nayanna de Mattos. **Produção de Conhecimento em Políticas Culturais no Brasil**: um olhar a partir dos microdados das teses e dissertações defendidas entre 1987 e 2018. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

MENA-CHALCO, Jésus; ROCHA, Vladmir. Caracterização do banco de teses e dissertações da Capes. *In*: ENCONTRO BRASILEIRO DE BIBLIOMETRIA E CIENTOMETRIA, 4., 2014, Recife. **Anais** [...]. Recife: EBBC, 2014.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, p. 173-181, 2000.

MORITZ, Gilberto de Oliveira; MORITZ, Mariana Oliveira; MELO, Pedro Antonio de. A Pós-Graduação brasileira: evolução e principais desafios no ambiente de cenários prospectivos. COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO UNIVERSITÁRIA NA AMÉRICA DO SUL, 11., 2011, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2011. Disponível em: https://bit.ly/375YW6U. Acesso em: 23 abr. 2021.

OLIVEIRA, Gleise Cristiane Ferreira de. **Institucionalidade Cultural**: o Programa Cultura Viva da criação até a Lei nº 13.018/2014. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

PENG, R. D. **R Programming for Data Science**. [*S. l.*]: Leanpub, 2015. E-book.

ROCHA, Renata. TV pública e políticas culturais no Brasil: trajetória, interseções e embates. *In*: ROCHA, Renata. **Políticas culturais e televisão pública**: o processo de conformação da Empresa Brasil de Comunicação/TV Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROCHA, Renata *et al*. Publicações sobre políticas culturais na Universidade Federal da Bahia: explorações bibliométricas. **PragMATIZES**: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói, ano 10, n. 19, p. 380-406, 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre Almeida; CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-31.

SANTOS, Marcelo Augusto de Paiva dos. **Políticas culturais, um campo em formação**: explorações a partir de metodologias informacionais e cientométricas. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

VIEIRA, Mariella Pitombo *et al*. O perfil dos estudos sobre políticas culturais a partir do Enecult. ENECULT, 12., 2016, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2016.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

GESTÃO E FORMAÇÃO CULTURAL NO ENSINO SUPERIOR: A CRIAÇÃO DA GALERIA VIRTUAL NO CONTEXTO DA PANDEMIA COVID-19

[ARTIGO]

Angelina Accetta Rojas
Centro Universitário La Salle
Marcelo Siqueira Maia Vinagre Mocarzel
Centro Universitário La Salle
André Cesari Batista de Lima
Centro Universitário La Salle

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo tem como objetivo relatar a experiência da criação e da gestão da Galeria de Arte Virtual La Salle, que integra a Galeria de Arte La Salle, espaço cultural do Unilasalle-RJ, localizada no município de Niterói, no Rio de Janeiro. Durante a pandemia da covid-19, buscou-se compreender limites e possibilidades deste espaço virtual como espaço promotor de cultura, arte e conhecimento. Por meio de estudo de caso, buscou-se entender as reações ao processo de ação-reflexão-ação e como isso favoreceu a aproximação e a integração dos alunos participantes à arte e à cultura. Como resultados, indica-se que a criação e gestão do espaço, apesar das dificuldades iniciais, pode ser explorada como uma ferramenta para a promoção da arte, cultura e conhecimento durante o período da pandemia da covid-19 e para além de períodos de isolamento social.

Palavras-chave: Gestão de espaços culturais. Pandemia. Galeria Virtual.

Este artículo tiene como objetivo relatar la experiencia de creación y gestión de la Galería de Arte Virtual La Salle, que forma parte de la Galería de Arte La Salle, espacio cultural de Unilasalle-RJ, ubicado en la ciudad de Niterói, Rio de Janeiro. Durante la pandemia del covid-19, se trató de entender los límites y posibilidades de este espacio virtual como un lugar que promueve la cultura, el arte y el conocimiento. Desde un estudio de caso, se pretendió comprender las reacciones al proceso acción-reflexión-acción y cómo este favoreció el acercamiento e integración de los estudiantes participantes en el arte y la cultura. Los resultados apuntan que la creación y gestión del espacio, a pesar de las dificultades iniciales, puede ser explorada como una herramienta para promover el arte, la cultura y el conocimiento durante el período pandémico del covid-19 y más allá de los períodos de aislamiento social.

Keywords: Management of cultural spaces. Pandemic. Virtual Gallery.

Este artículo tiene como propuesta presentar, desde una revisión bibliográfica, los aportes del pensamiento decolonial dentro del campo de las ciencias humanas y sociales como un nuevo movimiento epistemológico y político. A partir de los aportes de autores que dialogan con esta propuesta, se pretende interrelacionarla con los estudios de la comunicación como propuesta decolonial en puntos epistemológicos y acción política para el reconocimiento público de los grupos marginados, abriendo otras discusiones en el campo.

Palabras clave: Gestión de espacios culturales. Pandemia. Galería virtual.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185402

Introdução

As restrições impostas pela pandemia da covid-19 provocaram mudanças repentinas nos hábitos de vida da sociedade e transformou profundamente a rotina dos alunos do ensino superior, bem como das famílias que convivem e compartilham a mesma casa, como a limitação do contato social presencial. Nesta perspectiva, no Brasil e no mundo, a sociedade vem sendo compelida a reconfigurar diversos setores sociais e econômicos. Um dos setores mais impactados foi o da cultura, sobretudo aquele que depende da presença física do público, como teatros, cinemas, museus, shows, galerias etc. Uma pesquisa realizada no Brasil pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco) sobre as perdas econômicas no setor cultural apontou que, no Brasil, 63% dos profissionais de artes cênicas sofreram perda total de receitas provenientes do trabalho (UNESCO, 2020). Este é um entre tantos exemplos de como a pandemia representou um forte golpe na industrial cultural, na economia criativa e em seus profissionais.

Por outro lado, durante o que Santos (2020) chama de cruel pedagogia do vírus, as produções culturais passaram a ter papel ainda mais central na vida das pessoas. Sabemos que a nossa saúde física depende da vacina e dos cuidados preventivos decorrentes do isolamento social, mas o que diz respeito à saúde mental – e anímica – está também nas mãos dos bens culturais que conseguimos consumir ao longo desses meses de isolamento. Séries, filmes, livros, lives, exposições virtuais têm garantido a nossa relação com o mundo sensível, tornando-se curas para um mal que acomete a todos, globalmente: a falta de sensibilidade.

Para além da doença, vivemos tempos insensíveis e assistimos a demonstrações cotidianas de individualismo e negacionismo. Em um contexto problemático, as instituições culturais podem contribuir para a cura desse mal. Trata-se de refletir sobre possíveis mudanças a partir de uma nova relação com o tempo e o espaço. Se na área da saúde o curador é aquele que cura, cuida e/ou auxilia na recuperação, nas instituições culturais o curador é aquele que concebe exposições e programações, ou seja, aquele que administra, como tutor, ou a pessoa que cuida, encarregada de zelar. Tais reflexões podem significar um caminho para uma nova consciência ancorada na arte e na cultura, na saúde e na formação da consciência estética.

A promoção da continuidade do fomento à cultura envolve o desenvolvimento da educação da sensibilidade como percepção de si e do outro, e é missão da educação proporcionar diálogos culturais por meio das aproximações simbólicas, mesmo no formato virtual. "Sem a cultura, e a liberdade relativa que ela pressupõe, a sociedade, por mais perfeita que seja, não passa de uma selva", afirmou, na frase ilustre, o escritor franco-argelino Albert Camus, coincidentemente autor da obra *A peste*.

A gestão de espaços culturais na virtualidade do ser e do estar pode fazer que as telas dos computadores, tablets e smartphones se transformem em novos cinemas, palcos e paredes de museus. Trata-se de uma estratégia para manter a cultura em

movimento, levando ao público um conteúdo adaptado, principalmente no atual contexto. Dessa forma, os recursos tecnológicos para comunicação e informação favorecem a conexão entre pessoas distantes geograficamente, servindo também como meios de aproximação entre elas e os bens culturais.

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a experiência da criação e gestão de um espaço cultural virtual, a Galeria de Arte Virtual La Salle, inserida em um espaço universitário fluminense, que funciona por meio de exposições, narrativas, autorias e comentários, durante a pandemia da covid-19. Este espaço virtual passou a compor a Galeria de Arte La Salle, espaço cultural localizado no Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro (Unilasalle), instituição de ensino superior (IES) confessional localizada no município de Niterói (RJ), integrante da rede internacional lassalista de escolas e universidades católicas.

Importa tratarmos, portanto, como a arte e a cultura, fortemente impactadas pela pandemia, podem sobreviver por meses sem o que lhes é mais caro: a interação com o público. Assim, por meio da apresentação do caso, este texto possibilita fomentar outras iniciativas dessa natureza, contribuindo para o fortalecimento do setor cultural em meio a sua mais importante crise global. A justificativa, portanto, decorre da paralisação dos eventos culturais promovidos pelo setor de cultura do Unilasalle, cuja solução foi a criação da Galeria de Arte Virtual.

As questões norteadoras utilizadas na construção do texto são: Como essas alterações impactam a experiência de visitação a museus e galerias de arte? Como se dá a gestão desses espaços culturais virtuais? Quais as limitações e possibilidades que podem ser observadas. Como ferramenta metodológica, fizemos uso do estudo de caso (YIN, 2001), buscando, a partir do recorte específico do caso em tela, possibilitar análises mais gerais para o problema de pesquisa, sem cairmos na armadilha de generalizações vazias. Nesse sentido, buscamos revelar as percepções do público acadêmico enquanto narrador futuro das memórias sociais e emocionais do tempo vivido.

Gestão e formação cultural

A gestão cultural no ambiente acadêmico é direcionada à criação e imaginação enquanto fontes e formas de ampliar as perspectivas de produção acadêmica e social do conhecimento, como também da sensibilidade. A formação de consciências e a democratização da arte, cultura e conhecimento implicam a oportunidade de reflexão sobre a realidade e a identidade de cada pessoa. O destaque é a capacidade gerencial de manter o planejamento cultural dos espaços acadêmicos alinhado aos objetivos do projeto do Núcleo de Arte e Cultura, sem se distanciar da identidade da instituição, que está em consonância com o desenvolvimento social-cultural do nosso país.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) (BRASIL, 1996) prioriza o estímulo à criação cultural, ao espírito científico e ao pensamento reflexivo, com o objetivo de desenvolver o entendimento do homem e do meio em que vive. Da mesma

forma, a *Declaração universal sobre a diversidade cultural* (UNESCO, 2002) constata que a cultura se encontra no centro dos saberes contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber. Dessa forma, podemos afirmar que os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos – que são universais, indissociáveis e independentes – e que é missão das IES promover o intercâmbio cultural e o desenvolvimento da capacidade criadora que alimentam a vida em sociedade.

A palavra gestão é oriunda do latim e sua raiz é a mesma da palavra gestação. Ou seja, a gestão, em sua concepção mais primária, está ligada ao ato de conceber, de construir, de trazer algo novo. Heloísa Lück (2009), ao analisar a gestão das instituições de ensino, afirma que:

> Gestão escolar é o ato de gerir a **dinâmica cultural da escola**, afinado com as diretrizes e políticas educacionais públicas para a implementação de seu projeto político-pedagógico e compromissado com os princípios da democracia e com os métodos que organizem e criem condições para um ambiente educacional autônomo (soluções próprias, no âmbito de suas competências), **de participação e compartilhamento** (tomada de decisões conjunta e efetivação de resultados) e auto-controle (**acompanhamento e avaliação** com retorno de informações) (p. 24, grifo nosso).

Tanto nas escolas de educação básica quanto nas IES, a gestão é sempre um processo decisório que esbarra na cultura daquele espaço, aqui entendida como o conjunto das relações, hábitos, ideias e tradições que ali se dão. Assim, não se pode pensar em gestão sem a compreensão da dinâmica institucional e também das relações extramuros que se estabelecem. Como o trecho em destaque traz, a gestão diz respeito a todo um ciclo de ações, que se inicia no planejamento e se fortalece no acompanhamento e avaliação, sem nunca se encerrar de forma definitiva.

Quando abordamos a gestão de espaços culturais em ambientes educacionais, precisamos ter como pano de fundo a interface entre esses dois campos, que são intimamente ligados e se retroalimentam. A educação faz parte da cultura, da mesma forma que a cultura faz parte da educação. Laraia (2001, p. 50), ao consolidar as contribuições de Alfred Kroeber ao debate antropológico, destaca que "A cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores".

O tema cultura tem adquirido um espaço importante nos debates da sociedade contemporânea, uma vez que é um conceito com múltiplos sentidos e disputas. No meio acadêmico deixou de ser apenas assunto das ciências sociais, ganhando a atenção também de outras áreas de conhecimento. A cultura construída a partir das ações e inter-relações sociais no ambiente universitário tem o intuito de promover a interação e a construção de histórias de vida em que os hábitos, costumes, manifestações, expressões e sentimentos estão inseridos, identificando cada indivíduo e determinando o seu modo de viver, de ser e de se expressar.

Pensar cultura é pensar em um conceito com múltiplos sentidos e disputas, que têm

como característica o interesse multidisciplinar de diversas áreas de estudo. Raymond Williams (2000) entende que a cultura é um processo significante por meio do qual uma ordem social é experimentada, reproduzida, comunicada e explorada. Além disso, para o autor, o termo contém, em si mesmo, uma tensão entre produzir e ser produzido. Para Hall (1997), a cultura assume uma função de centralidade, pois, apesar de nem tudo se reduzir a ela, tudo é atravessado por ela, já que é produção de sentido e fio condutor das relações: "'centralidade da cultura' indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo" (HALL, 1997, p. 22).

O campo cultural é uma área que tem uma grande complexidade, visto que devemos considerar os múltiplos fatores que a cercam, como os sujeitos, as inúmeras formas de inserção no campo e as formas de produção e organização de sua luta política. Quando pensamos em gestão, compreendemos que existe uma relação entre processos administrativos e operacionais e a administração dos processos no campo da arte e da cultura.

Podemos associá-lo também à noção de mediação de processos de uma produção material e imaterial de bens culturais, além de ações de mediação de agentes sociais. Debatendo sobre as funções da gestão e dos gestores culturais, Rodrigues (2009) compreende que:

> A gestão cultural articula planejamento, operacionalização e mediação. Planejamento de eventos, de programas, de ações, de processos, e de políticas em cultura. Operacionalização técnica, financeira, física e humana. Mediação de agentes diversos: governamentais, não governamentais e comunitários; empresariais, cooperativos ou informais; produtores, viabilizadores e fruidores; tudo isso segundo perspectivas temporais que vão do curto ao longo prazo (p. 78).

Já Bayardo (2008) entende a gestão cultural como:

> Uma mediação entre os atores, as disciplinas, as especificidades e os domínios envolvidos nas diversas fases dos processos produtivos culturais. Essa mediação torna possível a produção, a distribuição, a comercialização e o consumo dos bens e serviços culturais, articulando os criadores, os produtores, os promotores, as instituições e os públicos, conjugando suas diversas lógicas e compatibilizando-as para formar o circuito no qual as obras se materializam e adquirem sentido na sociedade (p. 57).

Para os autores, a gestão cultural está relacionada a essa articulação dos processos de planejamento e organização da área cultural, mas também envolve os processos de mediação que possibilitam a operacionalização do campo. Para isso, se faz necessário a figura de um gestor cultural, que segundo Avelar (2008), se trata do:

> Profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais (p. 52).

Já segundo Cunha (2005):

> Podemos afirmar [...] que esse profissional deverá ser capaz de materializar e dinamizar no âmbito local, regional e nacional as práticas que configuram a cultura de uma comunidade. O próprio nome já define, em parte, o seu perfil profissional, ou seja, como gestor no campo da cultura, tende a desenvolver sua sensibilidade artística, articulando-a a um caráter mais prático, voltada para ações objetivas e estratégicas de atuação, tanto no setor público quanto na iniciativa privada e no terceiro setor, o que lhe exige uma formação multidisciplinar e generalista (p. 116-117).

Ou seja, o gestor cultural, deve ser esse profissional multifacetado, que pode atuar em diversas áreas no campo cultural. Sendo assim, pensar a gestão cultural requer a compreensão de que se trata de um campo amplo, que engloba instituições, programas, projetos, indústrias, empreendimentos, bens, serviços e direitos culturais. Em cada um desses itens, temos especificidades que envolvem a administração de recursos materiais e humanos, além da gestão de inúmeros sentidos que circundam a vida social em contextos e momentos determinados. Isso se deve também ao fato de o setor cultural ser uma área altamente dinâmica.

Um novo papel para os espaços culturais: o caso da Galeria Virtual La Salle

O papel exercido pelos espaços culturais envolve a preocupação com o desenvolvimento do povo e com a inclusão cultural, no intuito de oferecer a todos – especialmente aqueles excluídos do consumo das artes – condições para que tenham acesso à inventividade artística das diversas manifestações culturais.

O impacto da covid-19, doença que fez a maioria das pessoas se isolarem e ficarem sem interação social presencial atingiu diretamente museus e centros culturais, com portas fechadas desde o início da pandemia. Esta, ainda desafiadora, provoca o desenvolvimento de novas competências e saberes que, integrados à atuação presencial e relacional, trazem maior amplitude e capacidade de mobilização que não poderiam alcançar somente com as atividades presenciais de pesquisa e exposições.

É um novo convite aos espaços culturais a se reinventarem, ou seja, talvez sejam necessárias outras linguagens artísticas, sem que se perca a criatividade. A urgente necessidade de adesão ao mundo digital invadiu os setores e instituições mais resistentes à implantação de ferramentas e formas de diálogo por meio da tecnologia, um caminho sem volta.

Além de mídias sociais, museus e galerias podem contribuir e ser veículos do bem comum, da formação humana, por meio de estratégias tecnológicas, tais como a realidade aumentada, inteligência artificial, *wearables* e até incubação de startups e laboratórios de inovação.

Ao reconfigurar e transformar o seu *modus operandi*, os espaços culturais optam por não apenas serem impactados pela pandemia e passam a ser agentes, ou seja, se reformulam, constituindo-se na

colaboração a partir do seu papel: ação e compromisso social. A ideia é refletir sobre a potência da instituição promotora de cultura, como museus e galerias, de forma regenerativa, restauradora, enquanto curadores dos territórios geográficos, temáticos afetivos e tipológicos aos quais estão integrados. Tudo o que ocorre fora dos espaços culturais precisa ser regenerado com o objetivo de garantir vida, formação humana e planetária.

Segundo Letelier (2021), algumas práticas vêm norteando a política de gestão dos espaços culturais, tais como maior proximidade com outros setores e causas – sociais, ambientais, cultura *maker*, inovação de impacto positivo, economia colaborativa; parceria com instituições culturais; o entendimento da regeneração integrada às instituições culturais; integração aos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), que fazem parte da Agenda 2030 da ONU; debates, pesquisas, diálogos e ações sobre temas como diversidade cultural, interculturalidade, povos originários, gênero, pobreza, etnias, desigualdade, vida marinha, consumo sustentável, crise climática, cultura de paz, justiça social, saúde planetária.

Haverá novas formas de acesso às obras e, com isso, serão criadas mediações diferentes entre o público e as exposições. Sendo assim, devemos reconhecer o protagonismo do público – acadêmico, no caso da Galeria La Salle –, pois, para Marta Porto (2010):

> Espaço cultural é um lugar de constituição de experiências, de alargamento do tempo-espaço do sujeito a partir do contato com situações, com obras, com atividades que afetam os seus sentidos, promovendo desejos, fantasias, sonhos, apreensão de conhecimentos ou, simplesmente, emoção (p. 14).

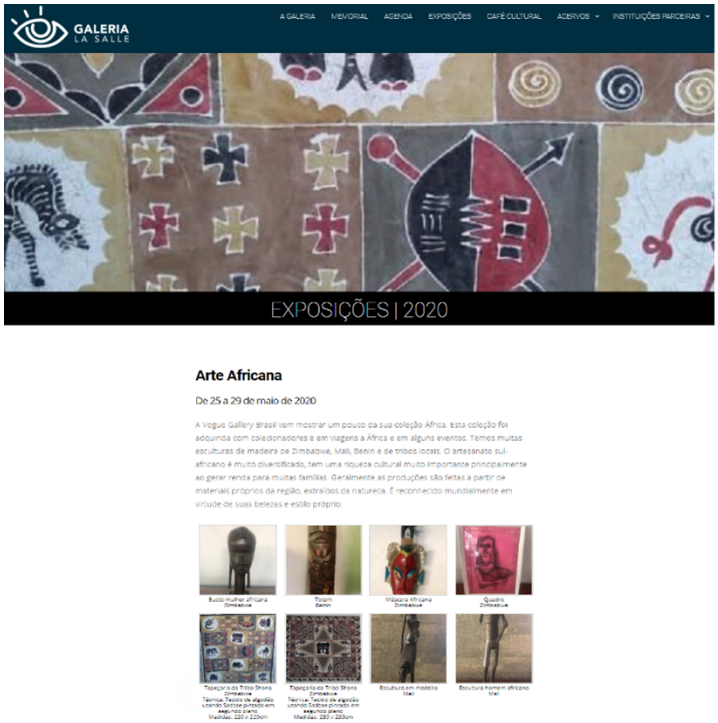
Já Teixeira Coelho (2012, p. 167) compreende que os espaço culturais são "locais destinados primordialmente à recepção da cultura", propondo, assim, uma dimensão mais ampla sobre o que se entende como espaços de fruição da cultura, além de compreender as suas múltiplas funções e a sua importância para a área. Por se tratar de um conceito mais abrangente do que outras definições, é utilizado para indicar qualquer lugar destinado à promoção da cultura, e se destaca por sua força sugestiva. A compreensão da nomenclatura da ideia de espaço cultural, além de ampliar o conceito de Centro Cultural, descentraliza e desterritorializa a ideia de produção cultural e artística.

A Galeria de Arte La Salle integra o Núcleo de Arte e Cultura (NAC) do Unilasalle-RJ. A instituição foi criada no ano de 2002, sendo parte da Rede La Salle, fundada há mais de 300 anos, na França, por São João Batista de La Salle, e presente em 80 países, por meio de escolas de educação básica e instituições de ensino superior, dentre outras obras. A instituição conta, hoje, com 27 cursos de graduação, entre presenciais, semipresenciais e a distância e ainda com diversos cursos de pós-graduação *lato sensu*. Além dos cursos, há uma importante valorização da extensão, que compõe o célebre tripé do ensino superior (ensino-pesquisa-extensão), caracterizado por Martins (2012) como o fundamento metodológico para a construção do conhecimento no ensino superior.

Como ponto de desenvolvimento das atividades da galeria, temos a integração

com os cursos de graduação e com alunos do ensino fundamental e médio das escolas no entorno. A realização de parcerias com instituições culturais, educacionais e diplomáticas, como o Museu do Índio, durante o Encontro dos Povos Originários da América, realizado em outubro, desvelou novas formas de interconectar saberes e linguagens. A Vogue Gallery Brasil colaborou com as exposições apresentadas no decorrer da Semana de Africanidades, em maio, durante o mês do folclore, em agosto e no Encontro dos Povos Originários da América, em outubro.

[Figura 1]
Exposição virtual *Arte Africana*



Fonte: Galeria Virtual La Salle

A colaboração da Secretaria do Mercosul no Uruguai trouxe a diversidade na promoção da cultura latinoamericana e, aliado ao curso de Relações Internacionais do Unilasalle, a possibilidade da criação do concurso cultural, desta vez, com olhares "extraordinários" dos alunos, por ocasião da visita a Montevideo. Trata-se do primeiro evento totalmente virtual realizado pela galeria: a mostra fotográfica *Uruguai, um outro olhar*, no mês de abril, durante a Semana do Mercosul. O objetivo foi buscar os diferentes olhares dos internacionalistas que capturaram, por meio da paisagem cultural do Uruguai, marcas representativas da história e da memória de cada lugar. As fotografias foram produzidas pelos alunos que participaram do Programa de Liderança Global e Intercâmbio Cultural, em novembro de 2019.

Em parceria com os cursos de História, Pedagogia, Arquitetura e Urbanismo e

Relações Internacionais, ocorreu, no mês de maio, a II Semana de Africanidades. O evento alcançou mais de 120 mil pessoas através da divulgação pelas redes sociais e contou, durante a sua realização, com a participação de aproximadamente 150 pessoas por atividade. A galeria participou com as exposições *Arte Africana*, em parceria com a Vogue Gallery Brasil, e *La Salle Moçambique: Educação, Missão e Vida*, em conjunto com a missão lassalista em Moçambique.

As exposições tiveram um acesso conjunto de aproximadamente 700 visitas. A percepção de LM, aluna do curso de Pedagogia, sobre a exposição La Salle Moçambique foi:

> Muito mais que fotos, esta exposição consegue nos levar a um despertar de sentimentos únicos. Ver nos rostinhos estampados, na alegria com as brincadeiras, no sentir das crianças é algo que mexe comigo, ainda mais em um país com tamanha vulnerabilidade social, a margem da fome, da miséria, ver esta alegria dos pequenos ao estudar, ao brincar, que é algo tão importante na vida das crianças é lindo mesmo. Linda missão da Unilasalle, um projeto maravilhoso (informação verbal).

Podemos compreender que o reconhecimento da dimensão da arte no cotidiano da educação superior, na formação do futuro profissional, pode significar a reflexão sobre o problema do estético como algo intrínseco ao ato de educar. Paulo Freire (1978) afirma ser essencial ao processo educativo o seu caráter formador, que vai além de oferecer um treinamento puramente técnico e se volta para a democratização da cultura, para a tomada de consciência do ser humano como agente autônomo, crítico e político.

Sobre a percepção cotidiana, para celebrar o Dia do Meio Ambiente, a Galeria Virtual apresentou a exposição *Sutileza: o mundo inteiro no meu quintal*, do fotógrafo Luiz Bhering, nos fazendo refletir sobre a essência, desta vez por meio do instante da vida que nasce em brotos, um instante percebido e apreendido pela alma e pelas lentes. Para Bhering (2020), a "exposição diz muito de como sinto tudo isso que nos aflige nestes loucos tempos. A necessidade de simplificar a vida sem ser simplório. Valorizar o que realmente tem valor e deixar de lado o que sobra, o que é vazio e puro consumo".

A percepção da aluna RA, do terceiro ano do ensino médio do Instituto de Educação Professor Ismael Coutinho (Iepic) é a seguinte:

> Imagens incríveis que passam uma linda mensagem, me encontro **admirada** pela forma a qual o artista conseguiu passar a sua mensagem, envolvendo o meio ambiente de forma tão sutil e agradável. Cada imagem tem uma representatividade maravilhosa que nos **transporta** para o local (informação verbal).

Já o olhar da aluna RL, do curso de Pedagogia,

> A exposição sutileza me chamou a atenção pois aborda a semana do meio ambiente e traz um **olhar diferente** do que realmente queremos para um **planeta melhor**, com a pandemia a exposição mostra o interior do quintal de casa e nos mostra o que podemos fazer já que a casa tem sido nosso **refúgio** (informação verbal).

[Figura 2]
Exposição virtual *Sutileza: o mundo inteiro no meu quintal*



Fonte: Galeria Virtual La Salle

Podemos perceber que, em consonância a Porto (2010), as experiências, mesmo virtuais, podem afetar o sentido do sensível na promoção do imaginário e da emoção. Observamos que a imagem geradora de conceitos desperta e envolve a recriação do ato de conhecer-se como sujeito transformador de sua própria história.

Segundo Duarte Júnior (1988), a obra de arte pode indicar um rumo para os sentimentos, porém, o modo como se vive cada sentimento é dado pelo observador da obra. Com base no semioticista Umberto Eco (1988), a obra é aberta porque se inicia no criador e o espectador completa seu sentido.

A exposição *Diários da quarentena*, realizada no mês de julho, em parceria com o Laboratório Universitário de Pesquisa sobre Práticas Ativas de Aprendizado (Luppaa-La Salle), do curso de Relações Internacionais, foi feita a partir da realização de um concurso fotográfico que contou com a participação de alunos, professores e colaboradores através do envio de imagens retratando o cotidiano em isolamento social, como um registro da História do nosso tempo presente.

Buscamos a construção de um olhar sensível por quem visita as exposições, como podemos perceber através do comentário apresentado pela aluna TC, do segundo ano do ensino médio do Iepic:

> A exposição mostra uma parte do cotidiano de cada pessoa nesse momento que estamos vivenciando, a foto que mais me chamou atenção foi a "sorriso sincero Letícia Simões" pois nesse momento tão difícil de pandemia tenho passado maior parte do tempo com o meu cachorro. O sorriso sincero dele tem me ajudado e dado forças em momentos difíceis que venho passando por conta da pandemia (informação verbal).

Para LS, também aluna do Iepic, a exposição marcou da seguinte forma:

> As imagens já falam por si só. [...] Os lugares, as formas que tiraram as fotos, podem nos mostrar que, apesar de estar dentro de casa, podemos tirar fotos [...] com o que temos em casa, com o que gostamos de fazer, de tocar, de ver também. Nessa quarentena está bastante difícil para todos. Mas, como uma imagem que tiraram: VAI FICAR TUDO BEM. E isso tudo vai passar e vamos voltar a nossa vida normal (informação verbal).

Pensar a prática da dimensão educativa da experiência poética da arte e refletir sobre a dimensão poética da arte da experiência educativa é compreender a educação para a criação, para o diálogo e para a alegria de pensar e conhecer. A criação de sentido na ação de perceber a arte como atividade simbólica e como parte da fundação do mundo humano seria uma experiência intensa de nos sentirmos vivos.

A exposição *Imagens do Mercosul: identidade, cidadania, integração regional e pluralidade*, que aconteceu entre os dias 21 e 25 de setembro, por ocasião da Semana de Relações Internacionais do Unilasalle. A exposição contou com a parceria do **2º e 3º Concurso de Fotografia** "Imagens do Mercosul", organizado pela Secretaria do Mercosul, no Uruguai, com o objetivo de reconhecer as características e a diversidade cultural de nossos povos, bem como de contribuir para a identificação da cidadania do Mercosul com o processo de integração regional e sua adesão aos princípios fundamentais de paz, desenvolvimento e defesa da democracia.

A aluna RA, do curso de Pedagogia, percebeu na exposição que:

> Através de um olhar foi possível conseguir captar a essência dessas imagens ricas em detalhes, cores e ambientes demonstrando e transbordando a cultura e a identidade desses povos (informação verbal).

Já MC, o aluno do curso de Relações Internacionais, revela a sua impressão sobre a diversidade de culturas:

> As formas de integração cultural na literatura, nas artes, na arquitetura, na música e nas ideias foi observada por meio da exposição. Em todos esses campos pude observar a permanência de variáveis que diferenciam a produção latino-americana da de outras regiões do mundo (informação verbal).

Entendemos que ambos os registros refletem sobre o ato criador de olhar, perceber e ressoar em diferentes apreensões e saberes. As experiências envolvem as vivências e as transformações sensíveis e cognitivas elaboradas a partir dessas vivências, de seu próprio repertório imagético. Fisher (2000) contempla a arte como meio capaz de levar o homem de um estado de fragmentação a um estado de integridade e totalidade, capacitando-o a compreender a realidade e transformá-la de forma humanista. Ainda segundo o autor, "a arte é uma realidade social" (FISHER, 2000, p.13).

Outra exposição que integrou o calendário acadêmico aconteceu durante o I Encontro Internacional dos Povos Originários das Américas. Os cursos de História, Pedagogia, Relações Internacionais

e o Núcleo de Arte e Cultura desenvolveram, ao longo da semana, uma série de palestras, debates e exposições. Com o objetivo de romper com os estereótipos, com a concepção de História e cultura congeladas no tempo e no espaço, e de compreender a necessidade da formação de indivíduos com capacidade de refletir e agir numa nova realidade, na qual a história dos povos originários das Américas e, especificamente, dos povos indígenas do Brasil, precisa ser conhecida e reconhecida.

A programação cultural da galeria trouxe as seguintes mostras: *Arte indígena*, do artista Arruda Camara, realizada em parceria com a Vogue Gallery Brasil; *Imaginário infantil dos povos originários*, que reuniu gravuras das crianças do Centro Intercutural Nenemi, do México; *Carne vermelha*, do artista niteroiense Rodrigo Pedrosa; *Etnias indígenas*, que expôs selos do Acervo Filatélico do Núcleo de Arte e Cultura; e os trabalhos desenvolvidos pelos alunos do quarto período do curso de Relações Internacionais, na disciplina Atividade Integradora IV. Além dessas exibições, tivemos a parceria com o Museu do Índio, divulgando suas ações.

Sobre a exposição *Carne Vermelha*, a aluna CS diz:

> Fiquei impressionada não só com a riqueza das pinturas, mas com a expressão facial carregada por eles, como se o peso do selo que foi posto neles estivesse pesando em suas vidas (informação verbal).

O aluno CL destaca em sua observação que:

> A exposição me fez pensar de forma diferente. Não conhecia, não tinha ideia sobre a cultura indígena e conhecer as obras me fez perceber o quanto somos um povo atrasado em relação às nossas raízes. Senti-me envergonhada, porém feliz pela oportunidade de saber mais e mudar o estereótipo que eu tinha em relação ao tema (informação verbal).

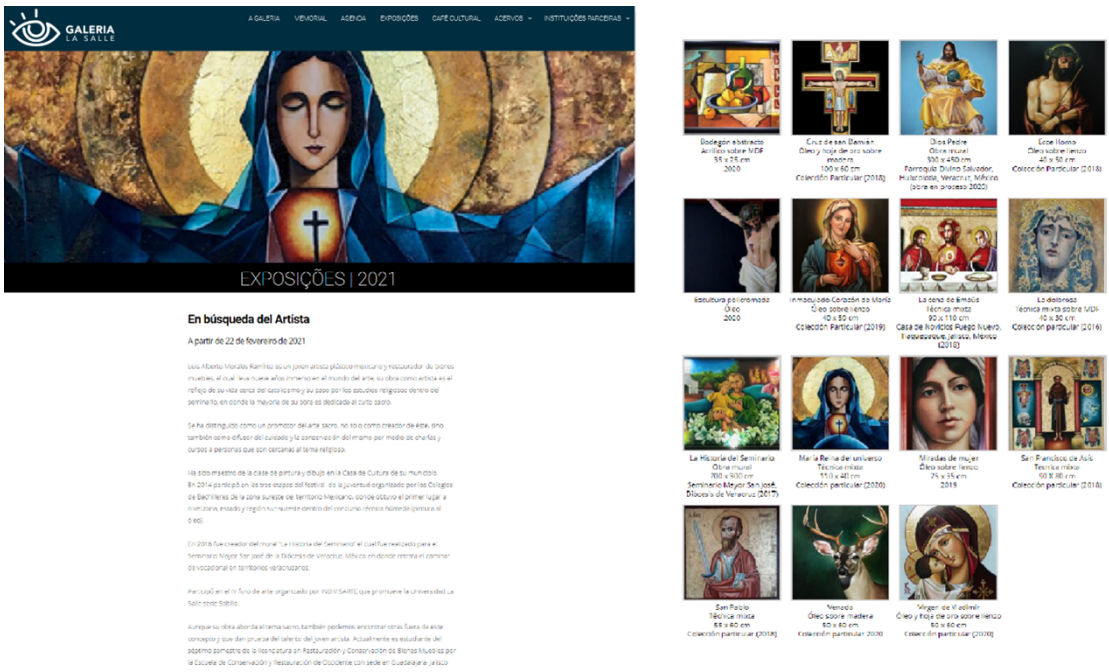
Nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia, também, a visão de vida de cada um, nas orientações de seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis formas de participação social. A cultura orienta o ser sensível e o ser consciente ao mesmo tempo. Assim, a sensibilidade do indivíduo é aculturada e orienta o fazer e o imaginar.

Como primeira exposição da Galeria Virtual no ano de 2021, apresentamos a exposição *En búsqueda del artista*, do artista mexicano Luís Alberto Ramírez. Através de um intercâmbio com a Universidad La Salle Saltillo, do México, pelo Foro Cultural IndivisArte.

A percepção do aluno GH, do Iepic, sobre a exposição foi:

> Achei muito interessante a história que foi apresentada do autor, por mais que eu tenha achado todas as suas obras incríveis uma ficou em destaque sobre minha percepção: "Maria, rainha do universo", técnica mista. Achei essa imagem poderosamente profunda e nostálgica pra mim, agradeço muito a oportunidade de ver essa incrível obra (informação verbal).

[Figura 3]
Exposição virtual *En búsqueda del Artista*



Fonte: Galeria Virtual La Salle

Para a aluna JC, do curso de Sistemas de Informação, a exposição trouxe a reflexão:

> Ao se conformar às leis estéticas da forma e do conteúdo da arte na mente das pessoas, os pensamentos religiosos podem ser acionados. É a religião que se realiza através da forma de arte como a expressão interior do ser humano, e religião e arte são inseparáveis (informação verbal).

Percebemos que, para a percepção estética, segundo Duarte Júnior (2010), **não interessa a função dos objetos, detendo-se em sua forma, em sua maneira peculiar e particular de aparecerem. As aparências das coisas do mundo (isto é, suas formas) surgem como expressivas, ou seja, como portadoras simbólicas de sentimentos humanos, como** capazes de espelhar e revelar emoções, certas intensidades de vibrações diante da vastidão do real.

A arte torna-se matéria filosófica, matéria mental e poética pura, pois conquistou o direito e a responsabilidade de levantar questões sobre a condição humana, a realidade, a mente, o meio ambiente, o pensamento, a percepção e a interpretação estética. Acima de tudo, a arte constitui-se, ou oferece um campo metafórico de experiência capaz de refletir as transformações na relação sujeito/objeto, sujeito/mundo.

Considerações finais

A ressignificação da forma como se produz cultura envolve uma gestão atenta

ao contexto atual, pois os espaços culturais não podem se esquivar do contexto que dita a realidade vigente. Observar, conhecer e atuar sobre os novos valores que emergem deve ser um compromisso social de tais espaços.

A relevância futura dos espaços culturais nasce da conjugação entre tudo o que se produziu, conservou e coletou até aqui para desvelar a possibilidade de ampliar saberes e sensibilidades, sem fronteiras. "É como disse certa vez o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, eterno irmão do Henfil: 'Um país não muda pela sua economia, sua política. Muda, sim, pela sua cultura'" (SOUZA *apud* ROLLEMBERG, 2020). A pandemia acelerou a conscientização da interdependência entre os povos, nações e fatos, criando uma ampla percepção do conceito de coletivo e espaços comuns e o aprofundamento da percepção entre vida e interação.

Foi preciso reinventar e não deixar estagnar a promoção da arte e cultura à comunidade acadêmica, bem como a nossa cidade. Significou a integração de novos olhares no intuito de partilhar as intenções de vida e sobrevivência por meio da arte.

Representa buscar e reafirmar a importância da arte na vida dos acadêmicos por meio da gestão cultural do Núcleo de Arte e Cultura do Unilasalle-RJ especificamente em decorrência da pandemia da covid-19, que impactou o imaginário e as percepções humanas quanto ao campo simbólico da existência e da interação social. ■

[ANGELINA ACCETTA ROJAS]
Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora adjunta do Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro (Unilasalle-RJ). Coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura e da Galeria de Arte La Salle.
E-mail: angelina.rojas@lasalle.org.br

[MARCELO SIQUEIRA MAIA VINAGRE MOCARZEL]
Doutor em Comunicação (PUC-Rio), realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Educação da UFF. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica de Petrópolis (UCP) e professor do Unilasalle-RJ. Conselheiro estadual de educação do Rio de Janeiro. Editor da RBPAE/Anpae, vice-coordenador estadual da Anfope-RJ e membro do Conselho Fiscal da ANPEd.
E-mail: marcelomocarzel@gmail.com

[ANDRÉ CESARI BATISTA DE LIMA]
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade da UFF. Produtor Cultural do Núcleo de Arte e Cultura e da Galeria de Arte La Salle.
E-mail: andrecesari91@yahoo.com.br

Referências

AVELAR, Romulo. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO, 2008.

BAYARDO, Rubens. A gestão cultural e a questão da formação. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 6, p. 57-65, 2008.

BHERING, Luiz. **Dia Mundial do Meio Ambiente**. Rio de Janeiro, 5 jun. 2020. Facebook: unilasallerj. Disponível em: https://es-la.facebook.com/unilasallerj/posts/2137005333110484. Acesso em: 16 set. 2020.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm Acesso em: 15 mar. 2021.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão cultural**: profissão em formação. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **A montanha e o videogame**: escritos sobre educação. São Paulo: Papirus, 2010.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1988.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FISHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LETELIER, Lucimara. O futuro dos museus pós-pandemia: sobrevivência ou reinvenção? **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 28, p. 98-113, 2021.

LÜCK, Heloísa. **Dimensões de gestão escolar e suas competências**. Curitiba: Positivo, 2009.

MARTINS, Lígia Márcia. **Ensino-pesquisa-extensão como fundamento metodológico na construção do conhecimento na universidade**. São Paulo: Unesp, 2012. Disponível em: www.fc.unesp.br. Acesso em 10 mar. 2021.

PORTO, Marta. O espaço que antecede os espaços culturais. *In*: SEMINÁRIO DE GESTÃO CULTURAL, 2., Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Duo Informação e Cultura, 2010.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Gestão cultural e seus eixos temáticos. *In*: CURVELLO, Maria Amélia *et al.* (org.). **Políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro**: 2007-2008. Rio de Janeiro: UERJ/Decult, 2009. p. 76-93.

ROLLEMBERG, Marcello. A cultura como arma contra a pandemia. *Jornal da USP*, São Paulo, 21 dez. 2020. Disponível em: https://jornal.usp.br/cultura/a-cultura-como-arma-contra-a-pandemia/. Acesso em: 16 set. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

UNESCO. **Declaração universal sobre a diversidade cultural**. Paris: Unesco, 2002. Disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf. Acesso em: 2 jul. 2018.

UNESCO. **Pesquisa de percepção dos impactos da covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**: resumo. Brasília: Unesco, 2020. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0. Acesso em: 21 set. 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Tradução de Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

FORMAÇÃO E PRÁTICA EM GESTÃO CULTURAL: ENTRE O TECNICISMO E O ENGAJAMENTO

[ARTIGO]

Gisele Marchiori Nussbaumer
Universidade Federal da Bahia
Giuliana Kauark
Universidade Federal do Recôncavo Baiano

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este texto aborda a centralidade da gestão cultural no desenvolvimento do setor da cultura no Brasil, apontando perspectivas e conjunturas favoráveis e desfavoráveis a essa atividade. Em oposição a uma visão tecnicista do exercício profissional de gestoras e gestores culturais, defende a necessidade de uma formação crítica e de uma atuação engajada, capaz de enfrentar os desafios cada vez mais complexos do setor no contexto de desmonte em que vivemos. Por fim, destaca insurgências e experiências que se apresentam como possíveis referências para uma gestão cultural mais comprometida com a atual realidade brasileira.

Palavras-chave: Gestão cultural. Políticas culturais. Formação.

This text addresses the centrality of cultural management in the development of a cultural sector in Brazil, pointing out favorable and unfavorable perspectives and scenarios for this activity. Opposed to a technicist view of the professional practice of cultural managers, the study defends the need for a critical learning and an engaged performance, capable of facing the increasingly complex challenges of the sector within the dismantling context we live in. Lastly, it highlights insurgencies and experiences that present themselves as possible references for a cultural management more committed to the current Brazilian reality.

Keywords: Cultural management. Cultural policies. Formation.

Este texto expone la centralidad de la gestión cultural en el desarrollo del sector de la cultura en Brasil, señalando perspectivas y circunstancias favorables y desfavorables para esta actividad. Frente a una visión tecnicista del ejercicio profesional de las gestoras y gestores culturales, se defiende la necesidad de formación crítica y actuación comprometida, capaz de afrontar los cada vez más complejos retos del sector en el contexto de destrucción de las políticas públicas en el que vivimos. Finalmente, se destacan insurgencias y vivencias que se presentan como las posibles referencias para una gestión cultural más involucrada con la realidad brasileña actual.

Palabras clave: Gestión cultural. Políticas culturales. Formación.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185437

O crescimento do mercado cultural, aliado aos avanços na institucionalização e na organização do campo da cultura em período recente no Brasil, contribuíram para uma maior demanda por profissionais capacitados e especializados para trabalhar com a gestão cultural, bem como para que houvesse um maior investimento no âmbito de formação na área, através de cursos técnicos, de extensão, de graduação e de pós-graduação. Diante desse cenário, cada vez mais pesquisadores passam a ter a gestão cultural como objeto de estudo e a problematizar, entre outros aspectos, a perspectiva tecnicista que muitas vezes predomina na área.

Para refletir sobre a formação e a prática em gestão cultural, trazemos inicialmente o contexto de emergência da atividade, aproximações e diferenças entre a gestão e a produção cultural e seu papel na organização e no desenvolvimento do setor, bem como conjunturas que se apresentam como favoráveis e desfavoráveis para seu exercício no país. Em seguida, em oposição a uma visão tecnicista da profissão e considerando o momento político atual, defendemos a necessidade de uma formação mais crítica e de uma atuação mais engajada por parte dos gestores culturais e destacamos insurgências e experiências que se apresentam como possíveis referências para uma gestão cultural mais comprometida com a realidade brasileira.

Emergência da gestão cultural e sua relação com as políticas culturais

O *Mapeamento da formação e qualificação em organização cultural no Brasil* (BARBALHO; COSTA; RUBIM, 2009), que pesquisou 626 cursos no país, indica que mais de 70% deles eram de produção cultural, contra apenas 26% de gestão cultural. Indica também que, enquanto componente, a gestão ocupava o quinto lugar nas grades curriculares, depois de áreas temáticas como financiamento, elaboração de projetos e produção cultural. Esses dados mostram o quanto o reconhecimento e a valorização da gestão cultural enquanto campo de atuação imprescindível para o desenvolvimento do setor são ainda recentes no Brasil.

Temos a particularidade de ter a produção cultural como atividade predominante, em boa medida, devido a características de nossas políticas públicas de cultura, que não chegaram a constituir uma tradição que fizesse emergir a gestão cultural. Com o surgimento das leis de incentivo fiscal como principal mecanismo de financiamento à cultura, na segunda metade dos anos 1980, é a produção cultural que ganha espaço e visibilidade. Os produtores passam a ocupar o lugar de "intermediários da cultura", como nomeados na Lei Rouanet (1991), atuando entre o mercado, o Estado e os artistas, grupos ou instituições culturais, atendendo a uma demanda crescente por profissionais capazes de escrever projetos, elaborar planilhas, captar recursos e produzir eventos e projetos culturais. Nesse contexto, nos anos 1990, são criados os primeiros cursos de graduação em produção cultural no país, na Universidade Federal Fluminense (UFF) e na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Esse quadro começa a se modificar a partir de 2003, durante o governo Lula (2003-2010), com o cantor e compositor Gilberto Gil à frente do extinto Ministério

da Cultura (MinC), quando se difunde uma compreensão mais ampla de cultura e o Estado assume um papel mais ativo em termos de políticas públicas na área. As mudanças e avanços promovidos nesse período, em particular nas gestões de Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) no MinC, levaram à constatação de que outros profissionais são vitais para a organização do campo da cultura. Assim, além dos produtores, passaram a ter um papel mais determinante na organização do campo os formuladores e dirigentes, ligados a um patamar mais sistemático e macrossocial das políticas culturais, e os gestores culturais, ligados ao governo, a instituições e/ou projetos mais permanentes, processuais e amplos (BARBALHO; COSTA; RUBIM, 2009).

Soma-se a esse contexto a institucionalização de secretarias autônomas e órgãos de cultura vinculados a outras pastas em muitos estados e municípios brasileiros, ampliando a demanda por pessoal capacitado para atuar na gestão pública da cultura, com perfil e funções diversas dos profissionais que já atuavam na produção cultural. Consequentemente, nesse período, em conferências de cultura municipais, estaduais e nacional, desponta uma reivindicação por políticas voltadas para a formação e qualificação profissional na área da gestão, tendo em vista, justamente, a predominância de cursos voltados especificamente à produção cultural (COSTA, 2011).

Rômulo Avelar (2008), em seu conhecido livro *O avesso da cena: notas sobre gestão e produção cultural*, traz definições que ajudam a diferenciar o papel e o lugar dos produtores e dos gestores culturais na organização da cultura, apesar de privilegiar uma compreensão dessas atividades demasiadamente focada em seu caráter administrativo. Para o autor, o produtor "cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura" (AVELAR, 2008, p. 52). Já o gestor cultural:

> administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais (AVELAR, 2008, p. 52).

Embora possam ser identificadas interseções entre os conhecimentos necessários e as funções desempenhadas pelos profissionais de produção e de gestão cultural, podemos dizer que a crescente valorização da atividade de gestão pode ser associada ao seu caráter mais processual, considerando a urgência do investimento em políticas públicas de cultura mais efetivas e de intervenções mais sistêmicas e estruturantes na área, para além do financiamento de projetos culturais via leis de incentivo fiscal.

Assim, é particularmente no âmbito governamental que o gestor ganha espaço no Brasil, por ser qualificado tanto para a gestão de programas ancorados nas políticas públicas de cultura como para a construção dessas políticas em diálogo com a sociedade. Posto isso, o período do governo Lula pode ser considerado, pela sua conjuntura favorável,

como determinante para a emergência e a valorização da gestão cultural enquanto campo de atuação. São inúmeras as iniciativas que se destacaram na época em termos de políticas públicas e programas criados, bem como de modelos de gestão experimentados. Além disso, a gestão cultural passa a ter um maior reconhecimento também em outras esferas, de instituições tradicionais a coletivos e espaços culturais independentes que buscavam se estruturar estimulados pelas mudanças e avanços difundidos.

Essa conjuntura favorável, no entanto, começa a se fragilizar durante o governo de Dilma Rousseff (2011-2016), acompanhando o tenso cenário político, cujo desfecho principal foi o golpe de 2016, com o *impeachment* da presidenta eleita. Em seguida, no governo do presidente interino Michel Temer (2016-2018), o MinC chega a ser extinto e recriado logo depois devido à mobilização de diversos agentes do campo artístico-cultural. Mesmo que as políticas culturais federais fossem consideradas referência na época, muitos dirigentes e gestores foram progressivamente substituídos por outros menos experientes e representativos ou se distanciaram tanto da perspectiva política democrática que vigorava até então como do próprio campo da cultura. Com as eleições e a posse de Jair Bolsonaro na presidência do Brasil (2019-hoje), tem-se, então, um verdadeiro desmonte institucional, com a extinção do MinC e sua substituição por uma Secretaria Especial de Cultura vinculada, inicialmente, ao Ministério da Cidadania e, em seguida, ao Ministério do Turismo, além da fragilização de instituições tradicionais da pasta responsáveis por suas políticas, a troca constante de dirigentes e gestores muitas vezes pouco qualificados, e os constantes ataques e censura às artes.

O gestor cultural entre o tecnicismo neoliberal e o engajamento social

Nesse contexto de retrocessos que se instaurou no país principalmente a partir de 2016, alguns gestores passaram a atuar na perspectiva do que Victor Vich (2017) chama de "administração do existente", em um nítido descompasso em relação aos avanços que haviam ocorrido nas políticas públicas e na gestão na área cultural no Brasil. Formados sob o paradigma da administração e pela lógica de projetos, absorvidos pela máquina pública e pelo ideal neoliberal, esses gestores foram levados a assumir ainda mais o papel de meros "técnicos da cultura", no sentido mais restrito do termo, agindo por vezes em desacordo com as próprias premissas das políticas que deveriam seguir até então, da mesma forma que os produtores foram se tornando meros "intermediários da cultura" em um período anterior.

Basta refletir um pouco sobre a chamada "política de editais" para perceber a lógica de poder e de competitividade vigente nesse mecanismo de financiamento, desde sua concepção até sua gestão, em que pese sua importância até os dias atuais. Para além das exclusões e direcionamentos que inevitavelmente promovem, o número de inscrições e de projetos apoiados pelos editais passou a interessar mais a alguns gestores (ou governos) do que a discussão sobre a necessidade de outros instrumentos ou de avanços nesse mecanismo, que não dá mais conta da demanda criada em torno dele. Os editais, que surgiram como uma alternativa democrática à chamada "política de balcão", não apenas não evoluíram e se expandiram de modo a abranger

um maior número de projetos culturais e iniciativas mais diversas, estruturantes e contínuas, como se tornaram cada vez menos constantes.

Outro exemplo sobre o qual vale refletir está relacionado ao modo de gerir de alguns gestores de equipamentos culturais públicos, que por vezes se mostram mais preocupados em ter sua pauta completa e em atrair um grande "público" do que em dar espaço a artistas, grupos e iniciativas com maior potencial artístico e/ou de transformação social. É como se não fizesse diferença ter na programação uma ou outra produção cultural, abranger um ou diferentes públicos, seguir uma ou outra política cultural; o que importa são os números e metas a serem alcançados por cada "gestão" no final de cada período. Essa postura se alinha a uma lógica mercantil que, por vezes, se fortalece a partir da própria gestão cultural quando esta está submissa a um pensamento tecnocrata e/ou neoliberal.

É claro que o gestor cultural deve ser um profissional competente em procedimentos de gestão, em planejamento, entre outras características associadas à administração, assim como ser empreendedor, pensar na sustentabilidade etc, mas defendemos que ele deve também ser capaz de ter uma atuação política mais incisiva, mais engajada com seu entorno e com o próprio campo, mesmo que em contradição com as políticas vigentes. Compreendendo que a gestão cultural deve primordialmente desvelar o simbólico, a criatividade e a diversidade cultural presentes no entorno, Liliana Silva (2008) relembra que a materialidade burocrática das normas, procedimentos e critérios de eficiência da gestão não pode esmagar a intangibilidade própria do campo das artes e da cultura.

Como defende Vich (2017, p. 53), o gestor cultural deve ser capaz de "quebrar as formas nas quais uma ideologia sutura o possível", desencadear novos debates públicos, contrapondo o discurso oficial que comemora resultados, quando o faz, "mas lança uma névoa sobre os processos que levam até eles". A gestão cultural não pode agir apenas pensando naquilo que administra, mas também naquilo que pode semear, no que deveria ser uma "administração do possível", do desejo. Para o autor, a figura do gestor cultural deve estar atravessada por um ativismo

> integrado com as problemáticas locais e que, a partir delas realiza o seu trabalho. O gestor cultural então, já não é somente um encarregado de gerenciar eventos, mas sim de, através deles, gerenciar sobretudo a desconstrução de imaginários hegemônicos e a produção de novas representações sociais (VICH, 2015, p. 18).

Em uma nítida crítica à perspectiva neoliberal, José Márcio Barros (2008) também corrobora com nossa reflexão ao fazer uma interessante provocação a partir da compreensão que se tem de conceitos como competência e transversalidade. Ele lembra que a palavra "competência" pode nos remeter a proporção/equilíbrio ou a competição/concorrência e questiona: "O que nós buscamos? Equilíbrios, invariâncias, eixos, correspondências, ou nós buscamos na formação dos gestores culturais prepará-los para a competição e para a concorrência no campo da cultura?" (BARROS, 2008, p. 107). Para o autor, essa não é uma questão que se esgota na semântica, mas trata-se de uma questão política, pois é diferente formar gestores para tratar a cultura como negócio e formar gestores para entender e agir através do negócio da cultura.

Barros acredita que os profissionais da cultura, inclusive os gestores culturais, podem aprender metaforicamente sobre competência com a hidrografia, para a qual a competência dos rios não é medida pela velocidade e nem pela força das águas, mas pela sua capacidade de fluidez e deslocamento. "Um rio é tão mais competente para quem dele vive quanto mais ele conduz na fluidez dos seus movimentos e não na velocidade e na força das suas águas" (BARROS, 2008, p. 108).

Defendendo a transversalidade da cultura e o trânsito entre saberes, Barros (2008, p. 109) "convida a uma experiência de horizontalidade que é, antropologicamente falando, o que a cultura deve nos fazer e que, às vezes, a dimensão política da cultura nos impede de viver". Para ele, o gestor cultural não pode ser um operador de lógicas voltadas ao disciplinamento, não pode recolonizar em nome da gestão.

> Quando é que efetivamente faremos esse passo, além de ficar só explicando aos nativos da cultura como é que eles devem preencher os nossos formulários? E quando é que nós vamos efetivamente reconhecer que a maneira como organizamos os nossos processos de informação e decisão e financiamento da cultura comportam lógicas, perspectivas de poder, perspectivas conceituais sobre a cultura? (BARROS, 2008, p. 109).

Uma possível resposta a essa provocação, que questiona a lógica tecnicista e neoliberal presente na formação e atuação de muitos gestores, talvez esteja na ideia de Vich (2014) de que é preciso "desculturalizar a cultura", isto é, posicioná-la para além dos debates estritamente culturais.

O autor defende que longe de entender a cultura "como uma instância encarregada somente pela simbolização daquilo que existe, deve-se conceber a cultura como um dispositivo que contribui para produzir realidade e que funciona como suporte para esta" (VICH, 2014, p. 13). Não basta fomentar uma produção simbólica e democratizá-la, conforme os paradigmas da democratização ou da democracia cultural. Um dos objetivos mais importantes dos gestores da área das políticas culturais, entendidas cada vez mais como responsabilidade não apenas do Estado, deve ser o de desconstruir significados e propor novas identificações, posicionar a cultura como um agente de transformação e revelar as dimensões culturais de fenômenos não compreendidos como culturais.

O autoritarismo, o racismo, o sexismo, a transfobia, a negação de direitos, entre outras problemáticas contemporâneas, estão diretamente relacionados à cultura. É a partir da cultura que esse tipo de pensamento e prática se enraíza, mas é também pela cultura que pode ser questionado. Por isso, não podemos pensar a cultura desconsiderando as lógicas e os discursos que o poder hegemônico produz.

O que está em jogo, sobretudo no contexto atual, é o poder da cultura e das artes de questionar pensamentos e práticas conservadoras e de dar respostas contra-hegemônicas a questões históricas que têm ganhado mais visibilidade a partir das insurgências contemporâneas. Uma gestão cultural engajada e democrática deve, necessariamente, possibilitar que diferentes sujeitos e grupos acessem o poder de se representarem e significarem sua própria condição, bem como tornar

visíveis estruturas de poder que impedem a participação e a contribuição de muitos na vida e no fazer cultural. Os diferentes atores e culturas que integram a sociedade não se encontram em igualdade, não têm o mesmo acesso nem a mesma visibilidade, o que não pode ser ignorado por uma gestão cultural comprometida.

Referindo-se à violência de gênero e as discussões em torno desse tema, Vich (2004, p. 16) questiona de que serve castigar ou matar os infratores "se seguimos tendo uma cultura que os produz incessantemente?". Trata-se, nesse caso, de um problema cultural relacionado à produção de masculinidades, de masculinidades tóxicas. Nessa mesma direção, poderíamos falar da violência contra jovens negros, do feminicídio, do debate sobre a posse de armas e tantos outros debates associados à cultura, tão presentes no momento político atual brasileiro, que devem ser combatidos.

Para que uma mudança política aconteça é necessária uma mudança cultural. As políticas culturais devem considerar a cultura como uma dimensão transversal de todas as outras políticas, uma vez que produzem subjetividades de acordo com seus interesses, trazem implícito um ideal de vida e uma determinada definição dos indivíduos. Nesse sentido, Vich (2004, p. 19) sugere ainda que privar os indivíduos dos suportes estabelecidos é uma tarefa fundamental das políticas e dos gestores culturais e "isso não significa outra coisa que desconstruir a cultura com elementos da própria cultura, isto é, tentar desmontar os imaginários hegemônicos utilizando valores culturais e assim começar a difundir outro tipo de representações sociais".

O objetivo das políticas e dos gestores culturais não é somente fomentar a cultura, mas organizá-la e posicioná-la de maneira diferente, arrancando-a de sua suposta autonomia e utilizando-a como recurso para uma transformação social que considere diferentes atores, bem como as desigualdades e disputas entre eles.

Por uma nova compreensão e formação em gestão cultural

As pesquisas mais recentes sobre políticas e gestão cultural que têm sido desenvolvidas na academia caminham cada vez mais em direção a uma perspectiva engajada e conectada com diferentes realidades. Essas reflexões buscam se debruçar tanto sobre práticas associadas à "administração do existente" quanto sobre práticas que superam essa perspectiva, reconhecendo a transversalidade da cultura e contribuindo no sentido de questionar as formas com as quais a ideologia dominante sutura a realidade desejada.

Para citar apenas alguns exemplos, destacamos o trabalho de Dulcilei da Conceição Lima (2015), que aborda questões como a invisibilidade do protagonismo feminino na produção cultural brasileira, a manutenção de estereótipos e preconceitos na representação das mulheres nas linguagens artísticas e a desigualdade no mercado de trabalho. Por sua vez, Stéfane Souto (2020) situa o campo da cultura como território de disputas simbólicas do qual emergem epistemes diversas, defende a necessidade de uma atuação mais politicamente engajada na gestão cultural e apresenta o aquilombamento

artístico e a produção cultural negra como práticas e narrativas insurgentes que podem representar um novo caminho na organização da cultura na contemporaneidade. Já Mariana Albinati (2019) propõe uma sistematização analítica da espacialização das diferentes expressões culturais na cidade, observando, dentre elas, a emergência de espaços culturais insurgentes que afirmam as identidades coletivas dos sujeitos frequentadores e que se desviam tanto da lógica mercantil, fundada na cultura como valor de troca, como da distributiva, que trata a cultura sob o valor de uso.

À produção oriunda das universidades somam-se reflexões propostas por atores sociais que passaram a ocupar um lugar diferenciado na cena cultural brasileira, reivindicando seu espaço e lugar de fala e apontando outras possibilidades e modos de compreensão do papel da cultura e da gestão cultural. São artistas, produtores e gestores que, beneficiados diretamente ou não pelas políticas públicas de cultura nos últimos anos, entenderam que era necessário se apropriar dessas políticas e também as questionar, assumindo um maior protagonismo em sua atuação.

O livro *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*, organizado por Daniel Toledo (2014), traz um pouco dessas reflexões às quais nos referimos. Os textos reunidos relatam debates travados em uma residência realizada no JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, em Belo Horizonte, MG. Seu propósito era discutir o papel ético e político dos espaços autônomos de arte, compartilhar experiências, desejos e visões de mundo, bem como reconhecer as dificuldades comuns enfrentadas na gestão desses espaços[1]. O livro, porém, oferece pistas que contribuem para o entendimento da importância da atividade de gestão cultural para além dos espaços culturais.

A publicação é organizada com a cozinha como a metáfora que melhor traduz o pensamento que subjaz a proposta da residência e dos próprios espaços, o que por si já a diferencia, em seu lugar de fala, dos estudos e publicações tradicionais do campo da gestão cultural. Como explicam Francisca Caporali, Joana Meniconi e Samantha Moreira, que assinam a apresentação do livro:

> A escolha pela metáfora da cozinha não foi à toa. Nosso interesse estava na hora das refeições, de cozinhar juntos, de trocar receitas, de colocar uma pitada na discussão, de misturar novos temperos, de sentar à mesa. A cozinha remete tanto aos bastidores, àquilo que está por detrás do que os espaços oferecem aos seus públicos, quanto ao modo como esses lugares são apropriados por quem cuida deles – o estar em torno da mesa é algo corriqueiro nos espaços autônomos (CAPORALI; MENICONI; MOREIRA, 2014, p. 9-11).

As autoras destacam que a relação estabelecida entre os espaços culturais envolvidos, que se caracterizam por estarem fora do grande circuito artístico, é marcada, sobretudo, pela proximidade, como se esses locais fossem uma continuação das casas dos seus "artistas/gestores" e também de outras

1 Ateliê do Porto (Belém, PA), Barracão Maravilha (Rio de Janeiro, RJ), Elefante Centro Cultural (Brasília, DF), Espaço Fonte (Recife, PE), Grafatório (Londrina, PR), JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia (Belo Horizonte, MG) e Ateliê Aberto (Campinas, SP).

pessoas que os frequentam. Quanto à escolha da denominação que melhor definiria esses espaços participantes da residência, exercício interessante e necessário a qualquer gestor cultural, houve a tentativa de ir além daquelas expressões mais usuais, como espaços independentes ou autônomos, na medida em que era um consenso entre os participantes que os espaços ali reunidos eram movidos, antes de tudo, pela intencionalidade. Daí a adoção do termo "espaços intencionais", que aceita e respeita as "diferenças e particularidades, ao passo que dá conta de dizer da força dos propósitos que mantêm abertas as nossas casas" (CAPORALI; MENICONI; MOREIRA, 2014, p. 14).

Assim como a denominação, a função daquele conjunto de espaços culturais foi também debatida, outro exercício interessante e necessário. Francisca Caporali, fundadora e coordenadora do JA.CA, conta que logo após a criação desse espaço, as pessoas perguntavam por que ele assumia funções tão próximas àquelas de responsabilidade do governo. Esse questionamento denuncia todo um modo de pensar as responsabilidades de cada um, que precisa ser revisto. Afinal, como questiona a gestora em entrevista a Toledo: "O que é responsabilidade do governo e não é nossa responsabilidade? Quando foi que isso se separou?" (TOLEDO, 2014, p. 77). Para Caporali, essas perguntas eram feitas porque ali se falava de realizar ações com a comunidade local, viabilizar dinheiro para artistas e oferecer espaço para trabalharem. Ou seja, traduzem um pensamento que coloca o Estado como o único responsável pela organização da produção cultural e seu financiamento.

Complementando a discussão, a crítica de arte Ana Luísa Lima (2014) traz outro aspecto que torna esse tipo de encontro e debate fundamental nos dias atuais, ao defender que trabalhar com espaços culturais autônomos (ou intencionais) é um posicionamento político, seja pela sua potência, seja pela possibilidade de criar fissuras no mercado e no modo como ele funciona. A lógica de mercado, para ela, "representa o esmagamento da sua vontade, uma pasteurização de tudo – por isso todos os textos são iguais, todos os projetos, todos os trabalhos de arte são iguais" (LIMA, 2014, p. 123).

Poderíamos dizer que o Estado e as políticas públicas de financiamento à cultura muitas vezes também acompanham essa lógica própria do mercado. Afinal, os projetos precisam ser pensados de modo a atender aos interesses de empresas patrocinadoras (no caso das leis de incentivo fiscal) ou a condições e recortes impostos em editais (no caso de recursos dos fundos de cultura). Considerando essa perspectiva, é compreensível que o entendimento de sustentabilidade dos espaços intencionais não esteja associado apenas à questão financeira, mas, sobretudo, aos desejos e propósitos dos artistas e dos gestores envolvidos e à ideia de colaboração, tão cara a uma gestão cultural que se pretenda mais comprometida e contemporânea.

Essa ideia de "colaboração", entendida como propósito e política de organização, como registra Flavia Vivacqua (2014), remete ao que é coletivo. Predomina nela uma noção de labor que se opõe ao trabalho operário e inclui um processo criativo no qual é importante compartilhar. Essa perspectiva reflete o amadurecimento de uma geração no Brasil dedicada à gestão, que busca novas práticas e está atenta a novos vocabulários e conceitos, que reconhece

que algo mudou e "que não é possível mais lidar com qualquer coisa que seja a partir das mesmas perguntas que fazíamos!" (VIVACQUA, 2014, p. 146).

A formação em gestão cultural, e particularmente aquela destinada a gestores públicos, devido às características e ao papel do Estado no Brasil, deveria ter como parâmetro também aquelas práticas desenvolvidas em espaços culturais independentes, assim como em coletivos e redes de artistas, que se multiplicam a partir de uma perspectiva mais comprometida com os contextos em que se inserem. Boa parte do propósito desses espaços não se restringe a oferecer espetáculos para um público consumidor. Há um pensamento que inclui, para além da apresentação do resultado de uma produção cultural, o compartilhamento de seu processo de criação, por meio da realização de oficinas e debates, ou seja, há um cuidado para que diferentes públicos interessados tenham a possibilidade de participar não apenas como espectadores, mas como indivíduos que se mobilizam a partir de processos de identificação e, também, de reconhecimento de diferenças. Para boa parte dos gestores que atuam nesses espaços ou em coletivos e redes culturais, a transversalidade da cultura não é mera retórica e a ideia de competência está associada à capacidade de colaboração e compartilhamento. Seus propósitos, portanto, dialogam com a ideia de desculturalização da cultura, na medida em que sua atuação é capaz de produzir respostas e desmontar imaginários hegemônicos, difundindo, assim, outros tipos de representações sociais, urgentes e necessárias numa proposição mais crítica, engajada e contemporânea da formação de pessoal no campo da gestão cultural.

Considerações finais

Uma nova compreensão da atividade de gestão cultural e de seu papel na organização do campo da cultura se faz necessária na contemporaneidade. Esses profissionais não devem ser simples "administradores do existente", pois devem ser ativistas integrados com as problemáticas locais, nacionais e globais, conhecer a produção cultural dos grupos e artistas de cada território, ativar discussões e promover mudanças a partir dessas problemáticas e dessa produção, ou seja, devem ser "administradores do possível" ou "administradores do desejo" (VICH, 2017).

Enquanto campo de conhecimento e de atuação profissional no Brasil, a gestão cultural ainda está em processo de constituição. Por isso, além da academia, as experiências práticas do cotidiano têm um papel fundamental na formação dos gestores e gestoras culturais. É a partir delas que produzimos novos conhecimentos e questionamos práticas estabelecidas que, por vezes, se revelam conservadoras e desconectadas da vida da maioria das pessoas. É a partir delas que reconhecemos habilidades a serem cultivadas e que podemos dar respostas a demandas concretas que surgem a partir de insurgências contemporâneas, de modo a não colonizarmos em nome da cultura e não reproduzirmos políticas e práticas hegemônicas que não condizem com uma compreensão de mundo mais igualitária.

Como afirma Gabriel Matthey sobre a gestão cultural, trata-se hoje de uma disciplina que tem ampliado suas alternativas tanto em termos de possibilidade de ação

como enquanto campo de estudo e pesquisa, que dialoga com políticas públicas e culturais definindo prioridades, limites e motivações, de acordo com os recursos disponíveis.

> Nisso, inevitavelmente, entram paradigmas e ideologias, a ética e o necessário debate público – democratizante e regulador -, uma vez que se colocam em jogo diversos interesses e visões de mundo, tornando a gestão cultural uma disciplina complexa e estimulante que, pelo seu caráter reflexivo e ativo, necessariamente tem que se desenvolver entre "pensar e fazer", buscando abranger plenamente as potencialidades do ser humano (MATTHEY, 2013, p. 9, tradução nossa)[2].

A gestão cultural é um campo de conhecimento e de atuação transdisciplinar, que deve dialogar não só com a administração, mas também com áreas como a antropologia, a sociologia, a política, as artes e todas as disciplinas e saberes que forem necessários para que seu exercício seja articulado com e voltado para a sociedade.

Mais do que nunca, por sua posição estratégica no conjunto de profissões do campo da organização da cultura, é preciso que os gestores culturais tenham em conta a proposta de "desculturalizar a cultura" (VICH, 2014), a fim de a posicionar transversalmente e a conectar com as diferentes realidades vividas. Frente ao fato de que a cultura é produtora de sujeitos e relações sociais capazes de promover profundas transformações na sociedade, cabe aos gestores reconhecê-la como tal e potencializá-la nessa perspectiva.

Assim, urge tanto uma formação mais crítica na área como uma atuação mais engajada por parte dos gestores e gestoras culturais, que contraponha os retrocessos políticos, o desmonte institucional e os ataques que o campo artístico-cultural tem sofrido, apesar das experiências que se apresentam e se multiplicam como resistência e referência para uma gestão cultural mais comprometida. ■

2 "En esto, inevitablemente, entran los paradigmas e ideologías, la ética y el necesario debate público – democratizante y regulador –, pues se ponen en juego diversos intereses y visiones de mundo, haciendo de la gestión cultural una disciplina compleja y apasionante que, por su naturaleza reflexiva y activa, necesariamente tiene que desarrollarse entre "el pensar y el hacer", buscando cubrir a cabalidad las potencialidades del ser humano" (MATTHEY, 2013, p. 9).

[GISELE MARCHIORI NUSSBAUMER]
Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenadora do Coletivo Gestão Cultural e membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult).
E-mail: gica.mn@gmail.com

[GIULIANA KAUARK]
Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Coordenadora do Coletivo Gestão Cultural, membro do Cult e do Observatório da Diversidade Cultural (ODC).
E-mail: giulianakauark@gmail.com

Referências

ALBINATI, Mariana Luscher. Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade. *In*: KAUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia (org.). **Um lugar para os espaços culturais**: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019. p. 87-102.

AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo, 2008.

BARBALHO, Alexandre; COSTA, Leonardo; RUBIM, Albino. Formação em organização da cultura no Brasil: apontamentos iniciais. *In*: **Mapeamento da Formação em Organização Cultural no Brasil**. [*S. l.*]: CULT/UFBA, 2009. Documento on-line. Disponível em: https://bit.ly/3zJzGiP. Acesso em: 9 dez. 2020.

BARROS, José Márcio. Palestra por José Márcio Barros. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE GESTÃO CULTURAL, 1., 2008, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Duo Informação e Cultura, 2008. p. 105-111. Disponível em: https://bit.ly/3rH3v0B. Acesso em: 28 jul. 2020.

CAPORALI, Francisca; MENICONI, Joana; MOREIRA, Samantha. Como lidar com a Indie. Gestão? *In*: TOLEDO, Daniel (org.). **Indie.Gestão**: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. p. 9-16.

COSTA, Leonardo. **Profissionalização da organização da cultura no Brasil**: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LIMA, Ana Luisa. Política como Liberdade. *In*: TOLEDO, Daniel (org.). **Indie.Gestão**: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. p. 153-156.

LIMA, Dulcilei da Conceição. A mulher na produção cultural brasileira: invisibilidade e fomento. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 11., 2015, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Universidade Federal da Bahia, 2015.

MATTHEY, Gabriel. La gestión cultural en Chile, a pasos de su «segunda generación». **MGC**: Revista de Gestión Cultural, v. 1, p. 6-11, 2013. Disponível em: https://bit.ly/3xeMxYK. Acesso em: 3 mar. 2020.

SILVA, Liliana Sousa. Gestão cultural na e para a cidade. **Cultura e Mercado**, 2008. Disponível em: https://bit.ly/3i9aKv8. Acesso em: 1 mai. 2021.

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, v. 4, n. 4, p. 133-144, 2020.

TOLEDO, Daniel (org.). **Indie.Gestão**: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. Disponível em: https://bit.ly/3zYIfGX. Acesso em: 2 mar. 2020.

VICH, Víctor. **Desculturizar la cultura**: la gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014. (Coleção Antropológicas).

VICH, Víctor. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. **PragMATIZES**: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, ano 5, n. 8, p. 10-21, 2015.

VICH, Víctor. O que é um gestor? *In*: CALABRE, Lia; REBELLO, Deborah (org.). **Políticas culturais**: conjunturas e territorialidades. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54. Disponível em: https://bit.ly/3l23naZ. Acesso em: 27 fev. 2020.

VIVACQUA, Flávia. Piquenique. *In*: TOLEDO, Daniel (org.). **Indie.Gestão**: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. p. 143-151.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

CULTURA E TERRITÓRIO – APROXIMANDO SABERES

[ARTIGO]

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este texto propõe bases para a compreensão e articulação das políticas culturais com a questão da produção do espaço urbano e como tais políticas são nele praticadas. Preocupa-se, além disso, em entender cultura e território como direitos de acesso, de fruição e de produção. O artigo ilustra a discussão com materializações que vêm ocorrendo em muitas cidades brasileiras, focalizando as encontradas na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Cultura. Território. Políticas culturais. Políticas urbanas. Sociabilidade.

This article lays the foundations for grasping and articulating cultural policies for the production of urban space and their implementation. To this end, the discussion is illustrated with materializations that have been occurring in many cities, especially those from Niterói, Rio de Janeiro.

Keywords: Culture. Territory. Cultural policie. Urban policies. Sociability.

Este texto plantea las bases para la comprensión y articulación de las políticas culturales con la cuestión de la producción del espacio urbano y cómo se practican estas políticas. Además, se busca comprender la cultura y el territorio mientras derechos de acceso, disfrute y producción. El artículo ilustra la discusión con las materializaciones que han estado teniendo lugar en muchas ciudades, centrándose sobre todo en aquellas en la ciudad de Niterói, Rio de Janeiro.

Palabras clave: Cultura. Territorio. Políticas culturales. Políticas urbanas. Sociabilidad.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.181767

Conceituando o debate

Como argumentou Néstor García Canclini (2019, p. 55-56, grifo meu):

> [...] a redefinição do conceito de cultura facilitou a sua recolocação no campo político. Ao deixar de designar unicamente o recanto dos livros e das belas artes, **a concepção de cultura** – em um sentido mais próximo da acepção antropológica – **como o conjunto de processos a partir dos quais a significação das estruturas sociais é elaborada, reproduzida e transformada por meio de operações simbólicas** torna possível vê-la como parte da socialização das classes e dos grupos na formação das concepções políticas e no estilo que a sociedade adota quanto às diferentes linhas de desenvolvimento.
>
> Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social.

As políticas culturais e seus processos de gestão adquirem maior centralidade à medida que se compreende o papel da cultura na política, esta concebida como o exercício de nossos direitos e a disputa por nossas concepções de mundo e de vida. Por mais que as políticas (públicas) tendam a ser entendidas como ações governamentais, é bom reforçar que todos nós podemos construir políticas, inclusive culturais, a partir de nossas ações coletivas.

Reforça-se, aqui, a ideia de que as políticas culturais são e precisam ser pensadas a partir da noção de compartilhamento de sua construção e gestão. Cabe ressaltar que tal fato não se refere a certos entendimentos de gestão pelo viés empresarial ou empreendedor, mas sim ao entendimento de que a gestão de políticas culturais focaliza a palavra cultura, não gestão. Afinal, focar a gestão das políticas culturais a partir de seu compartilhamento é mirar o campo dos direitos.

Pode-se argumentar que os *direitos culturais* dizem respeito aos direitos das pessoas de se expressarem culturalmente e de terem acesso aos bens culturais produzidos por outros. São direitos de criar, produzir, divulgar e consumir bens e práticas culturais. Pode-se, ainda, incluir o direito de participar não somente da vida cultural, mas também de seu planejamento. Trata-se, então, do *direito a ter direitos*. Assim, direito cultural se articula com democracia cultural e com cidadania cultural. Vale lembrar que o conceito de cultura é amplo e polissêmico, visto que tudo que é cultural é humano e vice-versa, o que o distancia, basicamente, do conceito de natureza. O conceito de cultura é socialmente construído, enquanto o de natureza é dado, antecedendo e transversalizando o ser humano. Não é um processo fácil, pois os próprios conceitos de cultura e de direito são culturalmente constituídos e, portanto, imersos na noção de diversidade, destacando-se que a ideia de diversidade cultural deve ser considerada a partir da potencialidade das próprias diferenças, afastando-se de vertentes homogeneizadoras, cada vez mais comuns nas sociedades contemporâneas. Diversidade com diferença como condição.

De acordo com a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco):

> 'Diversidade cultural' refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (UNESCO, 2005, p. 4).

Para a questão da diversidade, buscamos reforçar a necessidade de apoiá-la por meio das diversas bases do desenvolvimento: humano, cultural, urbano etc.

A Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, também conhecida como Rio+20, realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU), em junho de 2012, no Rio de Janeiro, buscou reforçar a agenda global de desenvolvimento em articulação com os Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM), de modo a promover o desenvolvimento inclusivo e sustentável. Assim, a Agenda de Desenvolvimento Pós-2015 está sendo elaborada com base na Declaração do Milênio. A Unesco, em conjunto com outras organizações internacionais, vem buscando incluir as dimensões culturais na Agenda Pós-2015, assentando sua base nos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) que, junto à erradicação da pobreza no mundo, apontam, em suas 169 metas, a busca por "concretizar os direitos humanos de todos e alcançar a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres e meninas. Eles são integrados e indivisíveis, e equilibram as três dimensões do desenvolvimento sustentável: a econômica, a social e a ambiental" (ONU, 2015).

Os objetivos 3 e 5 *são*, respectivamente: "Assegurar uma vida saudável e promover o bem-estar para todos, em todas as idades"; "Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas" (ONU, 2015). Entendendo saúde e condições saudáveis de habitabilidade como inerentes aos vínculos de sociabilidade e pluralidade cultural, argumentamos que as políticas e ações no campo da cultura e da arte têm compromisso com a diversidade de atores sociais e com a diversidade cultural. Ainda, elas necessitam conhecer e suprir as agendas para idosos e crianças, mulheres e sujeitos LGBT, grupos periféricos e sujeitos em condições de vulnerabilidade social e econômica, bem como romper laços históricos de opressões interseccionais que avultam as diferentes camadas da sociedade brasileira e ampliam sobremaneira as deficiências percebidas principalmente na área de saúde pública.

O objetivo 11 procura "Tornar as cidades e os assentamentos humanos inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis" (ONU, 2015), do qual destacamos a meta brasileira 11.4, que busca "Fortalecer as iniciativas para proteger e salvaguardar o patrimônio natural e cultural do Brasil, incluindo seu patrimônio material e

imaterial", (ONU, 2015) e também a 11.7, que busca, até 2030, "proporcionar o acesso universal a espaços públicos seguro, inclusivos, acessíveis e verdes, em particular para as mulheres, crianças, adolescentes, pessoas idosas, pessoas com deficiência e demais grupos em situação de vulnerabilidade" (ONU, 2015).

Interessa-nos, sobretudo, destacar o direito à cultura e à cidade assentados nas diversidades e na justiça social. A pesquisadora canadense Nancy Fraser (2006) chama atenção para o fato de que as lutas por reconhecimento identitário dos diversos e diferentes modos culturais não devem ser concebidas sem a necessária luta por redistribuição de renda e construção de condições econômicas mais igualitárias. As premissas do reconhecimento multicultural não são plenas sem justiça social.

> A "luta por reconhecimento" está rapidamente se tornando a forma paradigmática de conflito político no final do século XX. Demandas por "reconhecimento da diferença" dão combustível às lutas de grupos mobilizados sob as bandeiras da nacionalidade, etnicidade, "raça", gênero e sexualidade. Nestes conflitos "pós-socialistas", a identidade de grupo suplanta o interesse de classe como o meio principal da mobilização política. A dominação cultural suplanta a exploração como a injustiça fundamental. E o reconhecimento cultural toma o lugar da redistribuição socioeconômica como remédio para a injustiça e objetivo da luta política (FRASER, 2006, p. 231).

Acrescenta-se, também, a concepção de desculturalizar a cultura, apontada pelo peruano Víctor Vich (2014), que implica arrancar a cultura de sua suposta autonomia e de sua estreita ligação com a arte e utilizá-la como recurso para intervir na transformação social. Vich destaca, outrossim, importantes relações entre questões culturais e a dimensão urbana:

> [...] las políticas culturales deben tener como estrategia fundamental dar la batalla por los espacios públicos; ellas son los agentes destinados a introducir algo nuevo en la sociedad. De hecho, los espacios públicos (en los que incluyo la web y las redes sociales, por supuesto) son, por excelencia, los lugares democratizadores de la cultura, y resulta fundamental defenderlos e incrementarlos (VICH, 2014, p. 97).

Assim como as condições econômicas e seus reflexos, as condições de uso e apropriação dos espaços urbanos são muito desiguais. Tanto as opressões econômicas quanto outras opressões – de gênero e raça, por exemplo – negam recorrentemente nosso direito à cidade. Não somente, as interseccionalidades se impõem sobre muitos de nossos direitos. Quem frequenta e quem não frequenta os espaços mais formais da cultura? Quem se apropria e quem não se apropria dos diversos espaços das cidades? Não só práticas culturais, mas também territórios são negados a alguns sujeitos, tornando evidente a reduzida mobilidade e apropriação na e da cidade, gerada por questões de gênero, de condição econômica, de raça etc.

O território não é neutro, uma vez que seu uso é tanto permitido e estimulado quanto, por vezes, proibido. Vive-se forte disputa e conflito entre a dominação do espaço pelo capital e pelo Estado

– normalmente atuando em parceria – e a apropriação deste espaço por seus usuários.

A definição de território apresentada por Jorge Luiz Barbosa (2017) mostra-se oportuna para aclarar o entendimento que queremos corroborar:

> Afigura-se um conceito de território como um conjunto complexo e indissociável de práticas sociais – econômicas, políticas, culturais, ideológicas – que se revela como escrita temporal de sujeitos e como impressão espacial de ações, técnicas e objetos no chão de nossas existências. É assim que as contradições, os conflitos e as disputas sobre os rumos de uma sociedade ganham visibilidade e praticidade. E, é claro, onde as relações de solidariedade, amizade e confiança também marcam sua insistente presença para renovar o presente e inventar outro futuro (BARBOSA, 2017, p. 13).

Acontece que – seguindo a perspectiva da produção capitalista do espaço –, na maioria das vezes, os espaços são produzidos com ênfase em seu valor de troca. Assim, buscamos evidenciar que os territórios não são produzidos sob outra lógica que não a do mercado, isto é, a de produção do espaço por seu valor de uso.

A arquiteta urbanista iraniana Faranak Miraftab (2004, 2016) propõe duas terminologias, chamando de espaços convidados aqueles sob controle e produção por parte do Estado e grupos hegemônicos e de espaços inventados aqueles produzidos pela informalidade dos grupos sociais que se apropriam dos espaços, mas que são, muitas vezes, "criminalizados".

> Espaços 'Convidados' são definidos como aqueles ocupados por grupos sociais e suas organizações não-governamentais aliadas que são legitimadas pelo governo. Espaços 'Inventados' são aqueles, também ocupados por bases sociais e suas ações coletivas, mas que confrontam diretamente as autoridades e o *status quo* (MIRAFTAB, 2004, p. 1).

Em publicação mais recente, a autora reforça sua proposição sobre a insurgência dos espaços inventados:

> O planejamento insurgente avança essa tradição ao abrir a teorização do planejamento a outras formas de ação, para incluir não apenas formas selecionadas de ação dos cidadãos e de suas organizações sancionadas pelos grupos dominantes, as quais designo de espaços de ação convidados; mas também as insurreições e insurgências que o Estado e as corporações sistematicamente buscam colocar no ostracismo e criminalizar – que designo de espaços de ação inventados. [...] Os dois tipos de espaços que discuto encontram-se em uma relação dialética e de interação mutuamente constituída, não em uma relação binária. Evidências concretas mostram que as práticas dos movimentos sociais, que almejam alcançar mais do que as necessidades individuais, que é a meta da inclusão liberal, frequentemente tem de se mover através e entre aqueles espaços de acordo com as necessidades específicas da luta. Mas instituições de poder, tais como a mídia dominante, o Estado, organizações internacionais de ajuda, configuram esses espaços convidados e inventados em uma relação binária, e tendem a criminalizar

> os últimos, designando apenas os primeiros como espaços "apropriados" para as vozes e participação dos cidadãos (MIRAFTAB, 2016, p. 368-369).

A lógica perversa do capital reforça sobremaneira as desigualdades, o que traz enormes consequências negativas para a experiência urbana, como argumenta Luiz Augusto Rodrigues (2015):

> A vida pública enseja a convivência com aquele que não conheço, mas que não excluo. A cidade, em seu sentido clássico, sempre representou a possibilidade da experiência coletiva, e com ela a potente função dos espaços públicos. Isto parece não mais existir plenamente. Os motivos? Pode-se arriscar alguns: a violência urbana desvitalizando praças e calçadas, mas também certa acomodação e excessivo individualismo a conformar as representações dos sujeitos (p. 118).

Mais recentemente, em Rodrigues (2019), encontram-se considerações mais ampliadas sobre essa mesma questão:

> A cidade nos tempos atuais vive um grande impasse, considerando que os espaços coletivos estão perdendo seu uso de forma crescente e a princípio por questões diversas: 1. pela questão da segurança, pois se tem medo de ficar em espaços livres de forma desinteressada; 2. pela questão ideológica, que demanda o uso de espaços mais privatizados como praças de shoppings e espaços mais fechados e restritos; 3. pela questão do modelo urbanístico, uma vez que os espaços são valorizados mais por sua carga imagética do que relacional, ou seja, espaços esteticamente valorizados, mesmo que com pouco uso (verdadeira falácia; uma "permanência" do modelo arquitetônico-urbanístico moderno que se estrutura muito mais a partir da solução icônico-imagética do que das soluções relacionais entre forma arquitetônica e vida urbana). Ou seja, cidades pensadas como cenários; então proponho tensionar o espetáculo que vem sendo a cidade (RODRIGUES, 2019, p. 8).

Com isso, chega-se – normalmente – à produção de espaços urbanos artificializados e embelezados, com muito movimento, mas pouca interação social. Espaços produzidos conforme a lógica do capital e naturalizados como espaços do desejo de todos se mostram homogeneizadores – mesmo que plenos de diferenciações imagéticas. Em contrapartida, lugares mais comuns e singelos, sem tanto ou quase nenhum apelo icônico, tornam-se plenos de vida, de vivência e de experienciação mais diversificadas.

Ilustrando o debate

Debatemos até aqui como as aproximações entre cultura e território nem sempre reforçam ambas as potencialidades. Enquanto produtores de cultura, todos os sujeitos sociais estão inseridos em práticas coletivas e relacionais em que não cabem – ou não deveriam caber – hierarquizações distintivas. Observa-se a permanência, e até mesmo certo movimento de retorno ao pensamento uniformizador e universalista de base iluminista. A questão interseccional abafa sobremaneira os modos de apropriação territorial e de expressão cultural.

Estudos sobre a cidade de Niterói (RJ) nos revelam lógicas que valorizam a atratividade turística, muitas vezes em prejuízo das sociabilidades, gerando e/ou reforçando especulações imobiliárias que gentrificam o espaço. A cidade de Niterói foi capital do estado do Rio de Janeiro até meados dos anos 1970, quando o estado foi fundido ao estado da Guanabara e a cidade do Rio de Janeiro passou a ser a capital do estado homônimo. Junto à perda de expressivo conjunto de serviços e instituições públicas, Niterói passou por um processo de perda de referência e autoestima, que só foi minimizado a partir da década de 1990, quando gestões municipais iniciaram a consolidação de uma cidade com diversos projetos arquitetônicos assinados por Oscar Niemeyer – alguns ainda apenas em projeto. Niterói é hoje a segunda cidade brasileira com maior número de obras assinadas pelo renomado arquiteto, cunhando verdadeira grife niemeyeriana na cidade. O projeto do Museu de Arte Contemporânea (MAC) foi apenas o início, visto que as obras de Niemeyer se espalharam por boa parte de bairros da orla da cidade pela Baía de Guanabara, como mostrado na Figura 1.

[Figura 1]
Presença dos projetos de
Oscar Niemeyer em Niterói



Fonte: Elaboração própria.

Algumas manchetes do encarte "Jornais de Bairro" do jornal *O Globo* expressam a presença de Niemeyer na cidade de Niterói: "MAC transforma Niterói em pólo turístico" (REZENDE, 1997, p. 22), "Uma cidade com a grife Oscar Niemeyer" (MAIA, 1997, p. 16) e "Caminho Niemeyer rumo ao futuro" (CAMPOS, 1999, p. 3-4).

Boa Viagem e o MAC

As Figuras 2, 3 e 4 são dos arquivos pessoais de pesquisa do autor deste artigo e datam de 2015.

[Figura 2]
Museu de Arte Contemporânea no Mirante da Boa Viagem



[Figura 3]
Trecho com edifícios na rua de subida ao MAC pelo acesso a partir do bairro da Boa Viagem



[Figura 4]
MAC e seu exterior ainda em grade



O MAC foi assentado no antigo Mirante da Boa Viagem (Figura 2), local da cidade que congregava vários trailers de fast food, e o último local aberto para lanches após as noitadas na cidade. Seu entorno era praticamente deserto, funcionando mesmo como um mirante. Após a construção do MAC, inaugurado em 1996, surgiram vários edifícios, cujo uso do solo é, hoje, o mais caro da cidade em termos de metro quadrado construído (Figura 3)[1]. Tem-se, assim, atratividade cultural e urbana, valorização do espaço e especulação imobiliária caminhando juntos.

Abro aqui um parêntese para uma história pessoal, quase anedótica. No subsolo do MAC funciona um bistrô. O exterior do conjunto do museu, isto é, o edifício do museu em si, um espelho d'água e um plaqueado de cimento, disputa a atratividade do local com a vista e com o acervo museológico. Como o MAC fica no topo da via que acompanha boa parte da orla da cidade, é comum as pessoas praticarem corridas e caminhadas até esse ponto e descansarem um pouco junto ao local. O exterior do conjunto era gradeado, mas atualmente teve suas grades substituídas por vidro blindex, deixando totalmente livre a visão do espaço desde seu exterior. Eis a história: era uma segunda-feira e fiquei de recepcionar o pesquisador Néstor García Canclini numa visita à cidade, que se iniciaria pelo MAC. O renomado pesquisador das políticas culturais já conhecia a cidade, mas vinha em companhia da também antropóloga Ana Rosas Mantecón, para quem a visita era novidade. Ambos vinham da cidade do Rio de Janeiro, então

1 Rodrigues (2015) apresenta dados e tabelas que demonstram índices da dinâmica urbana niteroiense entre os anos de 1990 e 2014 que atestam a valorização dos bairros, que contam com obras projetadas por Niemeyer.

marcamos às 17h. Cheguei um pouco antes e pude observar "de perto e de dentro" a rotina dos transeuntes e ciclistas que passavam e davam uma breve parada no interior do plaqueado de cimento (Figura 4). O local, naquele momento, ainda era cercado por grades, não por vidro. O tempo foi passando e os ilustres visitantes estavam atrasados pelo trânsito no caminho do Rio para Niterói... Foi chegando perto das 18h e o guarda começou a fechar e trancar as grades. Fui argumentar que esperava visitantes importantes e perguntei se não haveria uma forma de eles entrarem no espaço, ao passo que fui surpreendido pela seguinte resposta: "o museu está fechando e hoje o bistrô não funciona; o acesso só fica aberto depois do museu fechado quando o bistrô está aberto". Constatei, então, literalmente, como o uso da cidade e seus espaços públicos são geridos pela lógica do capital. Sociabilidades, a cidade como ponto de encontro, tudo fica minimizado frente à produção capitalista do espaço.

Charitas e a estação hidroviária

A ligação entre as cidades de Niterói e do Rio de Janeiro se dava, tradicionalmente, por ligação hidroviária entre os centros das duas cidades. Posteriormente, na década de 1970, construiu-se a Ponte Rio-Niterói, ligando as duas cidades. No entanto, as barcas continuaram sendo um expressivo meio de transporte.

No contexto da Niterói atual e na esteira dos projetos assinados por Oscar Niemeyer, surgiu a ideia de uma nova ligação entre essas cidades, agora entre a zona sul de Niterói e o centro do Rio. Foi projetada e construída, assim, a Estação Hidroviária de Charitas (Figura 5). As imagens são também do acervo de 2015 do autor.

[Figura 5]
Estação Hidroviária de Charitas



[Figura 6]
Morro do Preventório – Charitas, Niterói



[Figura 7]
Bairro de Charitas: novas edificações no entorno da Estação Hidroviária



[Figura 8]
Exterior próximo à Estação Hidroviária de Charitas



As Figuras 6 e 7 ilustram claramente a gentrificação sofrida pelo bairro de Charitas no entorno de uma obra com a grife Niemeyer. Embora inserida numa área de população mais pobre, e atualmente sirva como transporte coletivo vindo da região oceânica da cidade por via expressa, as barcas que fazem a travessia Rio-Niterói a partir de Charitas custam o triplo do valor das que fazem a travessia a partir da estação Arariboia, no centro da cidade. Ambas chegam na Praça XV de Novembro, no centro do Rio de Janeiro, mas com públicos bem diferenciados: a travessia por Charitas é geralmente feita por turistas e moradores de maior renda.

Voltemos um pouco no tempo para dialogar com as reflexões da urbanista Faranak Miraftab, citada na primeira parte deste artigo. Charitas é o penúltimo bairro niteroiense da orla da Baía de Guanabara. É seguido pelo bairro de Jurujuba, que faz divisa com a região oceânica da cidade. Tais localizações ambientalmente privilegiadas trouxe para esses bairros uma pacata vida de pescadores artesanais, uma parcela mais pobre da população, como atestam as pequenas embarcações ainda presentes na Figura 6. Outrora, os bairros de Charitas e Jurujuba representavam uma espécie de apêndice urbano sem outras ligações com o restante da cidade. A Estação Hidroviária, a via expressa que começa no extremo da região oceânica e o túnel que liga Charitas à Piratininga – bairro oceânico – fizeram que o bairro de Charitas ganhasse outro perfil, agora gentrificado, como ilustrado na Figura 7.

Tradicionalmente ligado à pesca artesanal, a construção da estação hidroviária no bairro causou polêmica e reivindicações de ambientalistas contrários.

"Vozes" atrofiadas e perdedoras adiante da força do capital e do planejamento estratégico, só resta saber estratégico para quem.... A construção criou verdadeiros "espaços inventados" (MIRAFTAB, 2004) que não tiveram força ante à produção dos "espaços convidados".

Esses espaços são fortemente usados para circulação, como acontece no início e no final da manhã, por conta da opção de transporte hidroviário para o centro do Rio de Janeiro. O acesso é muito restrito a determinadas camadas sociais, como já sinalizado e como se observa pelo expressivo número de veículos estacionados próximos à estação. Ademais, nos horários restantes e ao longo de praticamente todo o dia, vê-se os locais vazios de pessoas (Figura 8).

Chegou-se, assim, à configuração de uma cidade mais assentada no valor de troca do que no valor de uso, uma lógica perversa, porém cada vez mais usual quando se pensa no binômio cultura e território.

Considerações finais

Pensar as políticas culturais em estreita articulação com as políticas urbanas, e vice-versa, é ampliar a discussão para além da descentralização de equipamentos culturais pelos diferentes bairros e distritos da cidade, embora tal planejamento também seja necessário. É, sobretudo, pensar a cidade e seus territórios de modo que possam ser acessados e apropriados por todos, independentemente de suas inserções socioeconômicas, gênero, identidade, raça ou etnia. Pensar a cidade para todos é criar condições para que as diferentes e diversas formas de apropriação e produção social do espaço possam acontecer. É garantir direitos, garantir o direito a ter direitos à cidade, à cultura e à diversidade.

Como apontado no Manifesto pelo Direito das Mulheres à Cidade[2], mas ampliando para todos os sujeitos sociais historicamente subalternizados, clama-se por uma cidade que adote as medidas necessárias – normativas, urbanísticas, econômicas e sociais – contra a discriminação em todas as suas formas, assegurando o pleno desenvolvimento pessoal e coletivo, garantindo igualdade no exercício dos direitos cidadãos e paridade na participação política plena e incluindo as tomadas de decisão nos processos de planejamento, desenho, produção, uso e ocupação do espaço urbano.

Internacionalmente, tem-se feito discussões voltadas a fortalecer os processos, reivindicações e lutas urbanas. Reforça-se a necessidade de fortalecimento da dimensão política da pólis, como apontado na Carta Mundial del Derecho a la Ciudad:

> Como espacio político, la ciudad es el conjunto de instituciones y actores que intervienen en su gestión, como las autoridades gubernamentales, los cuerpos legislativo y judicial, las instancias de participación social institucionalizada, los movimientos y organizaciones sociales y la comunidad en general (MARTINÉZ, 2008, p. 190).

2 Manifiesto por El Derecho a la Ciudad de las Mujeres (GLOBAL PLATFORM FOR THE RIGHT TO THE CITY, [20--]).

Ana Clara Torres Ribeiro (2005) destacou que o foco na participação não pode estar descolado de debates sobre os significados e possibilidades dessa participação. E questiona: "Podem o cotidiano, o lugar, a sociabilidade e a urbanidade resistir à financeirização das relações sociais, que acentua a insegurança no acesso às condições materiais e imateriais da vida urbana?" (RIBEIRO, 2005, p. 414). Reforçamos tais indagações, pois não basta criar as condições administrativas para a participação – conselhos, audiências públicas, fóruns permanentes etc. – se as condições mais subjetivas não estiverem consolidadas – empoderamento dos sujeitos, reconhecimento dos lugares de fala, autonomia etc. O artigo propõe, dessa maneira, que as experiências materiais da e na cidade e que as sociabilidades tendem a criar condições mais plenas para uma efetiva e mais isonômica participação, assim como praticar a cidade em seus cotidianos e a partir de seus diversos e diferentes espaços, como propõe Michel de Certeau (1998), ter experiências de tempo lento, de espaços vividos e usados, como sinalizou Milton Santos (2002), e ir em sentido oposto à sociedade do espetáculo, como bem criticaram situacionistas como Guy Debord (1997). Afinal, para a cidade funcionar como um jogo de cartas, como tão bem escreveu Carlos Nelson dos Santos (1988), é preciso que todos conheçam as regras, as cartas, as formas de agrupamento das cartas etc. para que possam participar. ■

[LUIZ AUGUSTO FERNANDES RODRIGUES]
Professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do Laboratório de Ações Culturais (Labac) e editor da *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*.
E-mail: luizaugustorodrigues@id.uff.br

Referências

BARBOSA, Jorge Luiz. **Cultura e... território**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

CAMPOS, Pércio. Caminho Niemeyer rumo ao futuro. **O Globo**, Niterói, n. 885, p. 3-4, 11 jul. 1999. Disponível em: https://glo.bo/3AgZq71. Acesso em: 15 set. 2021.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista". **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 231-239, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. *In*: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (org.). **Política cultural**: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

GLOBAL PLATFORM FOR THE RIGHT TO THE CITY. **Manifesto por el derecho a la ciudad de las mujeres**. [20--]. Disponível em: https://bit.ly/3keq4rw. Acesso em: 15 set. 2021.

MAIA, Camila. Uma cidade com a grife Oscar Niemeyer. **O Globo**, n. 863, p. 16, 4 mai. 1997. Disponível em: https://glo.bo/3nJ4xcD. Acesso em: 15 set. 2021.

MARTINÉZ, Nadia Nehls (ed.). **El derecho a la ciudad en el mundo**: compilación de documentos relevantes para el debate. Cidade do México: Coalición Internacional para el Hábitat, 2008.

MIRAFTAB, Faranak. Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Recife, v. 18, n. 3, p. 363-377, 2016.

MIRAFTAB, Faranak. Invited and invented spaces of participation: neoliberal citizenship and feminists' expanded notion of politics. **Wagadu**, v. 1, p. 1-7, 2004.

ONU. Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável. **Nações Unidas no Brasil**, 2015. Disponível em: https://bit.ly/2XoXUks. Acesso em: 15 set. 2021.

REZENDE, Marco Antonio. MAC transforma Niterói em pólo turístico. **O Globo**, n. 855, p. 22, 9 mar. 1997. Disponível em: https://glo.bo/2YUd2Hq. Acesso em: 15 set. 2021.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Sociabilidade, hoje: leitura da experiência urbana. **Caderno CRH**, Salvador, v. 18, n. 45, p. 411-422, 2005.

RODRIGUES, Luiz Augusto Fernandes. Choques morfológicos e crises de sociabilidade no espaço universitário e no espaço urbano. **Revista de Morfologia Urbana**, v. 7, n. 1, p. 1-17, 2019.

RODRIGUES, Luiz Augusto Fernandes. Cultura, território e economia – estudos do Caminho Niemeyer em Niterói/RJ. *In*: CASTRO, Flávia Lages de; TELLES, Mário F. de Pragmácio (coord.). **Dimensões econômicas da cultura**: experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015. p. 113-160.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. **A cidade como um jogo de cartas**. Niterói: Editora da UFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988.

SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 21-22, 2002.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais**. Paris: Unesco, 2005. Disponível em: https://bit.ly/3Aep3VT. Acesso em: 15 set. 2021.

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

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

A CULTURA COMO VALOR NA IMAGEM DE LUGARES: A INFLUÊNCIA CULTURAL DO BRASIL

[ARTIGO]

Ernani Coelho Neto
Universidade Federal da Bahia
Fernando Antônio de Melo Pereira Lhamas
Universidade Federal da Bahia
Fábio Almeida Ferreira
Universidade Federal da Bahia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo visa posicionar o Brasil do ponto de vista de sua influência cultural. Para tanto, utilizamos dados de estudo viabilizados pela parceria entre o BAV Group, a Wharton School da Universidade da Pensilvânia e o U.S. News & World Report. A partir desses dados, procedeu-se com uma análise de cluster que colocou a influência cultural do Brasil em perspectiva e em relação aos países do estudo original, ao cluster a que o Brasil pertence e à América do Sul, destacando os elementos em que o país teve melhor ou pior desempenho. Os resultados foram confrontados com alguns dos conceitos discutidos na revisão de literatura, que focou nas discussões sobre as imagens de lugar e de cultura como valores, isto é, meios de exploração da conexão entre as conclusões e as possibilidades de desenvolvimento para o Brasil.

Palavras-chave: Influência cultural. Imagem de lugar. Imagem cultural.

This article aims to position Brazil according to its cultural influence. For such, it utilizes data from a study resulting from a partnership between the BAV Group, the Wharton School of Pennsylvania University and the U.S. News & World Report. Based on this data, a cluster analysis was conducted to put Brazil's cultural influence in perspective and place it in relation to the other countries in the original study, to its own cluster and to the South American countries, highlighting the elements in which the country's performance was better or worse. The results were pitted against concepts discussed in the literature used, which focused on discussions about place and cultural image as values, that is, means to understand the connections between the findings and the possibilities for Brazil's development.

Keywords: Cultural influence. Place image. Cultural image.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.186614

Este artículo tiene como objetivo posicionar a Brasil desde el punto de vista de su influencia cultural. Para ello, se utilizaron datos de un estudio que fue posible gracias a una asociación entre el Grupo BAV, la Escuela Wharton de la Universidad de Pensilvania y U.S. News & World Report. A partir de estos datos se realizó un análisis de conglomerados, que colocó la influencia cultural de Brasil en perspectiva y en relación con los demás países del estudio original, con el conglomerado al que pertenece Brasil y América del Sur, destacando los elementos en los que el país tuvo el mejor o peor desempeño. Los resultados fueron confrontados con algunos de los conceptos discutidos en la revisión de la literatura, que se centró en discusiones sobre la imagen del lugar y la cultura como valor de imagen, es decir, como un medio para explorar la conexión entre las conclusiones y las posibilidades de desarrollo para Brasil.

Palabras clave: Influencia cultural. Imagen de lugar. Imagen cultural.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.186614

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar a cultura como atributo de imagem de lugares e posicionar o Brasil pelo seu nível de influência cultural numa amostra de 73 países. O enquadramento teórico para a discussão privilegia os conceitos de imagem de lugar e a noção de cultura como valor de imagem. Duas premissas orientam o exame do tema. A primeira é a forma como os atores sociais percebem e interpretam os lugares – territórios, cidades, regiões, países etc. – que afetam suas atitudes, decisões e condutas e as implicações dessa percepção no desenvolvimento social e econômico do âmbito local. A segunda premissa é que a cultura associada a um lugar é um elemento de valor simbólico que, sob certas condições, modera a visibilidade e a potência da imagem do lugar.

A análise baseou-se num subconjunto dos dados de estudo viabilizados pela parceria entre o BAV Group, a Wharton School da Universidade da Pensilvânia e o U.S. News & World Report[1]. Empregando o *survey* como abordagem de coleta de dados, esta pesquisa, na edição de 2020, alcançou mais de 20 mil pessoas, espalhadas por 36 nações, que compartilharam suas opiniões sobre 65 atributos para um total de 73 países. Os atributos foram agrupados em nove categorias e, por meio delas, os resultados foram organizados na forma de uma lista de pontuações ou ranking. Dentre as categorias listadas no estudo, selecionamos aquela denominada influência cultural (*cultural influence*) para análise comparativa e tratamento estatístico. Tal categoria é composta por sete itens que contribuem de igual maneira para seu valor agregado. São eles: 1. culturalmente significativo em termos de entretenimento; 2. estiloso; 3. feliz; 4. tem uma influência cultural; 5. moderno; 6. Prestigioso; 7. na moda (OVERALL..., 2021)[2].

Os procedimentos adotados para a organização e a análise dos dados foram: primeiro se extraiu da lista a pontuação geral no ranking 2020 Best Countries e dados sobre a categoria influência cultural e sobre demografia e a economia de cada um dos 73 países. Os dados foram então reagrupados de forma a permitir a comparação direta entre os países da amostra para, em seguida, posicionar o Brasil em relação a eles com base na técnica de análise de cluster.

O artigo está organizado em mais quatro seções: "Revisão da literatura" contém a apresentação e a discussão dos conceitos e das características da imagem de lugar como um fenômeno perceptivo e comunicativo. Como ficará evidente mais adiante, não há um consenso teórico nessa área. Por isso, essa seção aclara as escolhas e as abordagens adotadas pelos autores. É também discutido o papel da cultura como matéria-prima para a formação de impressões e percepções sobre

1 A partir do site do U.S. News & World Report (OVERALL..., 2021) é possível navegar e obter informações sobre PIB, população e PIB per capita, bem como sobre o indicador de influência cultural e seus detalhamentos. Ressalta-se que, à época da escrita deste artigo, os dados disponíveis no endereço web se referiam ao ano de 2020.

2 Tradução nossa do original em inglês: 1. culturally significant in terms of entertainment; 2. fashionable; 3. happy; 4. has an influential culture; 5. modern; 6. prestigious; 7. trendy.

territórios, cidades, regiões e países. A segunda seção, "Procedimentos metodológicos", descreve o método utilizado, detalhando os procedimentos para a análise de cluster empreendida. Em "Discussão", são apresentados os resultados da análise de cluster e o Brasil é posicionado em relação aos aglomerados encontrados. Por fim, a seção "Considerações finais" sistematiza o significado e as implicações que os achados sugerem ao confrontá-los com a literatura, sob o ponto de vista do desenvolvimento.

Revisão da literatura

Lugares são construções sociais, e são assim porque resultam da interação entre o ser humano e o espaço físico. Em outras palavras, não se confundem meramente com as características naturais do meio ambiente. No processo de intercâmbio entre ser e espaço, o relevo, os marcos paisagísticos, os acidentes geográficos, os traçados e os recortes ganham sentido e significado por meio das transformações que homens e mulheres produzem e das representações mentais que despertam. Lugares, quer os chamemos de territórios, bairros, vilas, cidades, regiões ou países, são sempre lugares imaginados, pois são representações das relações sociais que se sedimentam em estruturas sociais e práticas culturais (ESCOBAR, 2001). Eles dependem do envolvimento subjetivo de alguém para existir. Raffestin (2009) apresenta uma explicação para o conceito de território que se assemelha com a noção de lugar que empregamos aqui ao afirmar que se trata de uma representação ideal de uma construção material, em que a imaginação é o elemento intermediador.

A representação do lugar, a construção mental produzida através do contato com a informação e a experiência, é complexa nos seus processos de constituição e nos efeitos que produz sobre o comportamento dos indivíduos. Devido às subjetividades, o lugar nunca é interpretado de forma idêntica por mais de uma pessoa; as representações comportam diferenças. Mas a comunicação e o compartilhamento de memórias, histórias, narrativas, vivências e afetos podem resultar em algo que supera a particularidade e se converte num fenômeno coletivo. Trata-se de uma perspectiva que, mesmo com suas especificidades no plano do indivíduo, faz convergir uma impressão média no interior dos grupos.

Denominamos essa representação, que funciona como um sumário dos aspectos importantes do lugar, da maneira de se navegar nele e de se relacionar com ele, *imagem de lugar*. Entretanto, o conceito não é consensual. Buhmann e Ingenhoff (2015) alegam que os pesquisadores do campo, em geral, negligenciam a necessidade de modelos generalizáveis que facilitem a análise comparativa. Uma literatura vasta que abarca campos variados, como a comunicação, a ciência política, a administração, a economia, as relações internacionais, o marketing, o urbanismo, a geografia e a psicologia, reforça a diversidade e abriga apropriações específicas e, por vezes, conflitantes do fenômeno. Há também o problema da escala, que sempre exige ajustes para o nível de abstração considerado: um país? Um distrito? Um território?

Apesar da multiplicidade de abordagens, é possível isolar aspectos comuns entre os diferentes pontos de partida. Pino, Guido e Peluso (2015) criaram um conjunto de definições para a imagem de lugar na literatura especializada. A lista a seguir apresenta algumas das características mais comuns encontradas nas definições pesquisadas: a imagem de lugar é um conjunto de impressões e crenças que resumem a percepção geral que uma pessoa ou um coletivo tem sobre o território em análise; a imagem de lugar não é um construto apenas racional e consciente, ela inclui o conhecimento tácito, os preconceitos, as respostas emocionais, as reações automáticas, os julgamentos e as avaliações sobre as características tangíveis e intangíveis do lugar; a imagem de lugar pode ser orgânica, ou seja, aquela percepção que se forma através de contatos aleatórios com informações e experiências acerca do lugar e da imagem induzida é produto de iniciativas conscientes e planejadas para influenciar a percepção de públicos específicos através de recursos como campanhas promocionais e de iniciativas de comunicação estratégica.

Reconhecendo a dificuldade de encontrar um tratamento comum para o conceito de imagem de lugar, Clouse e Dixit (2017) propõem uma decomposição da noção em cinco aspectos: 1. a marca de lugar; 2. a imagem visual; 3. a reputação; 4. o senso de lugar; 5. a identidade do lugar. A marca de lugar representa um conjunto de impressões e associações que se vinculam a um lugar e que são promovidas intencionalmente de forma a diferenciá-lo de outros. É a mensagem que os curadores da marca buscam promover. A imagem visual representa o conhecimento simbólico acerca do lugar. Como explicam os autores, "a imagem visual é o que as pessoas veem quando elas pensam no lugar e representa a simplificação de toda a informação que alguém detém sobre o lugar" (CLOUSE; DIXIT, 2017, p. 4). A reputação, por sua vez, consiste em crenças gerais e simplistas sobre o lugar que estimulam certas atitudes, positivas ou negativas, em relação a ele. São, muitas vezes, noções pré-concebidas e assimiladas, inclusive, por pessoas que nunca tiveram um contato direto com o lugar em questão. O senso de lugar, ao contrário, é produto da experiência em primeira pessoa e das associações afetivas e cognitivas que dela derivam. Manifesta-se no sentimento de alguém quando está num lugar e na forma como se recorda desses registros subjetivos. Encerrando a lista, os autores destacam a visão de Twigger-Ross e Uzzell (1996), que entendem a identidade como uma conexão pessoal que os residentes de um lugar sentem em relação a ele.

A imagem é uma variável importante no jogo competitivo entre os lugares (ANHOLT, 2010; CLEAVE; ARKU; SADLER; GILLILAND, 2016; ZANUTTO, 2012). Por um lado, lugares que estão posicionados positivamente na percepção das pessoas acumulam poder e influência para mobilizar recursos para seu desenvolvimento. Assim, consumidores estarão dispostos a pagar um preço maior por um produto por conta da sua "origem", investidores preferirão localizações mais "vantajosas" para instalar seus negócios, turistas procurarão destinos mais "interessantes" para passar suas férias, novos moradores chegarão em busca de uma moradia com mais "qualidade de vida", grandes eventos serão organizados para tirar proveito de uma "experiência cultural única", profissionais qualificados

buscarão oportunidades de trabalho em "cidades criativas" etc.

Por outro lado, lugares que despertam associações negativas, vinculadas à corrupção, à violência, à pobreza e/ou ao atraso tecnológico enfrentam um cenário menos benigno e, por isso, precisam empenhar mais esforços na busca de progresso e de bem-estar. Pinto e Gonçalves (2000), estudando a situação de um conjunto de bairros em Lisboa, relacionaram a imagem pública negativa dos lugares pesquisados e a percepção de uma condição de conflitualidade crônica com um sentimento de insegurança e marginalização. Já Tani (2001) verificou como as transformações econômicas dos anos 1990 em Helsinki e a crescente visibilidade da prostituição em certas áreas da cidade despertou um grande debate sobre a imagem de decadência dos espaços urbanos. Yilmaz (2019), por sua vez, relatou o drama da população turca que mora no estrangeiro, vítima de preconceitos que derivam da imagem precária de seu país de origem para além de suas fronteiras. Por fim, há também o caso de lugares que não conseguem projetar qualquer tipo de imagem para públicos relevantes. Estes passam despercebidos; são lugares invisíveis.

Outro aspecto a ser considerado é a maneira como se forma a imagem de lugar. Qualquer tipo de percepção é resultado ou de um contato ou de uma interação. Para reagir a um estímulo, antes é preciso reconhecer que ele existe. Consequentemente, para que se forme uma representação mental de um lugar, algum tipo de informação deve alcançar o observador. As informações podem ter origem em fontes diversas: experiências vividas em viagens, opiniões de pessoas próximas, notícias dos meios de comunicação, uso de produtos, filmes, literatura, culinária, mídias sociais ou informação publicitária e promocional. As muitas fontes operam de maneira difusa, mas, no conjunto, constituem um sistema de difusão que cria oportunidades para que temas, assuntos, acontecimentos etc. se associem às noções mais gerais sobre o lugar. Nesse sentido, entre os conteúdos que circulam e servem como matéria-prima para a imagem do lugar está a cultura.

O termo cultura é empregado em diferentes contextos e com significados nem sempre precisos. Bizzocchi (2003) distingue na noção de cultura pelo menos duas camadas de significado. A primeira camada é ampla e exclui do conceito apenas o que é produto do instinto biológico. Na segunda camada, mais estreita, cultura é "o conjunto das manifestações humanas ligadas ao conhecimento, à compreensão do mundo, à criação, à reflexão e à expressão da subjetividade" (p. 56). Um terceiro aspecto, levantado por Throsby (1999), é que o termo cultura também é usualmente empregado para indicar o setor econômico e social que opera as práticas culturais, como a indústria cultural. A perspectiva de cultura empregada neste trabalho combina a segunda camada de Bizzocchi (2003) e a visão encontrada em Throsby (1999): cultura como oferta e consumo de bens e serviços culturais, organizados de forma comercial ou não, e também os aspectos relacionados aos hábitos de vida e aos processos de identidade que são vinculados aos coletivos humanos.

O trabalho de Throsby (1999) apresenta a categoria *capital cultural* para explicar a relação entre a cultura e a

economia. Segundo o autor, os conceitos de capital físico, capital humano e, mais recentemente, de capital natural estão bem estabelecidos na literatura econômica. Cada um deles representa uma forma de valor à disposição da sociedade na busca de resultados econômicos. De acordo com o autor, o capital cultural é uma quarta forma de capital e significa o estoque de elementos tangíveis e intangíveis que servem como elemento de identificação e fortalecimento dos laços e vínculos entre um grupo de pessoas. O capital cultural mobiliza e amplia os fluxos de serviços e consumo e reforça a produção futura de bens culturais. É, portanto, um tipo de valor com efeitos tanto no plano da produção e consumo quanto no plano da organização simbólica das sociedades.

McAdams (2007) destaca o caráter geográfico da produção cultural. Artistas, artesãos, produtores e outros agentes criativos estão ancorados no espaço físico. Apesar disso, os valores estéticos, bens e serviços culturais se movimentam no ambiente, viajam de lugar em lugar. Até as produções e influências oriundas de lugares distantes, como a periferia, conforme assinala o autor, alcançam com frequência os centros de consumo culturais mais importantes, mesmo que para isso sejam, em geral, reformulados e reorganizados para as novas plateias. O trânsito cultural costuma ocorrer em escalas, alguns pontos e cidades funcionam como centros de reconversão e distribuição, disseminando as novidades e tendências para os demais lugares. Dessa forma, as transações culturais entre lugares produzem, inevitavelmente, efeitos de imagem. Xu (2017), explica a natureza de dois desses efeitos: a atração cultural e a influência cultural. O primeiro efeito, a atração cultural, consiste no apelo que a cultura de um país exerce sobre outras populações e sociedades e sua tendência a afetar positivamente as atitudes em relação ao país que a produz. Por sua vez, a influência cultural se manifesta através da projeção e do alcance dos valores e do reconhecimento da produção cultural de um país por populações estrangeiras.

É fato que a cultura é usada como um reforço da imagem de lugar favorável. Hocaoglu (2017), por exemplo, lembra como muitas cidades da Europa, Reino Unido e dos Estados Unidos da América (EUA) empregaram programas de desenvolvimento utilizando a cultura e o patrimônio cultural como alavancas para regenerar áreas urbanas e recuperar prosperidade no contexto de desindustrialização que assolou os países de economia avançada a partir dos anos 1990. A relação entre arte, cultura e imagem é um ponto em comum entre as estratégias relatadas na literatura sobre o tema. Um componente presente nessas experiências é o uso do capital cultural como matéria-prima para campanhas promocionais voltadas para públicos relevantes. Pedeliento e Kavaratzis (2019) avançam um pouco mais no argumento acerca da identidade entre cultura e imagem ao destacarem a tendência dos pesquisadores do campo de, na produção recente, preferirem analisar as marcas de lugar – uma das dimensões da imagem do lugar – a partir dos valores culturais que elas carregam e classificar o processo de gestão da marca como um esforço de criação de significados culturais.

A cultura, quando pensada como elemento de valor para o desenvolvimento da

imagem de lugar, tem uma qualidade adicional se comparada a outros tipos de ativos simbólicos. Como explica Boisier (2006), a competição entre os muitos territórios que existem no mundo, todos perseguindo as mesmas coisas, impõe a necessidade de ser diferente. Estratégias que possam ser imitadas rapidamente ou transferidas para outros contextos resultam em erosão das vantagens comparativas. Nesse argumento, é preciso produzir e sustentar a singularidade. A cultura repousa sobre especificidades e vinculações únicas e, embora não seja impensável, é pouco provável que um lugar seja bem-sucedido em copiar as manifestações culturais e a identidade de outro sem parecer uma caricatura. As associações e representações mentais entre cultura e as pessoas de um lugar, quando positivamente posicionadas, são fontes sustentáveis de singularidade e influência.

Procedimentos metodológicos

Este estudo utiliza a análise de cluster – ou de conglomerados. Uma análise de cluster pode ser dividida em três estágios. No primeiro, é necessário selecionar o objetivo do pesquisador ao realizar uma análise de agrupamentos, que pode ser reduzir dados em subgrupos, obter uma variável de agrupamento para análise subsequente, revelar relações entre subgrupos, entre outros. Em um segundo estágio, alguma questão de planejamento da pesquisa vem à tona, como o tratamento a *outliers* e a dados perdidos e a decisão de padronizar ou não as variáveis, dependendo das diferenças de escalas das variáveis utilizadas no modelo estatístico. Uma medida de similaridade deve ser escolhida, baseada na regra de decisão: as variáveis são métricas ou não métricas? No terceiro estágio, é necessário avaliar a presença de uma multicolinearidade e se a amostra é representativa da população.

O estágio dois segue quatro subetapas e o diagnóstico obtido com a base de dados pesquisada: 1. tamanho da amostra: não há um tamanho mínimo, mas deve haver um número de casos em cada grupo que represente o número de casos do grupo da população. Diagnóstico: a amostra é composta de 73 países. No entanto, não se busca com este estudo uma generalização dos outros países. Além disso, foi adotado o cálculo de percentis 10, 25, 50, 75 e 90 para cada indicador, buscando aproveitar ao máximo as informações disponíveis nos indicadores e auxiliar na multiplicação da amostra de forma não artificial; 2. *outliers* e dados perdidos: este estudo utilizou dados secundários e, após três checagens, não foram verificados dados ausentes. *Outliers* foram identificados em praticamente todos os indicadores. Porém, foram preservados, pois o objetivo deste estudo comunga com a investigação dos *outliers*. Para o uso da técnica de cluster, no entanto, os valores extremos foram reduzidos artificialmente para não enviesar as estimativas; 3. padronização pela normal: a padronização dos dados é realizada somente quando as escalas das variáveis utilizadas na análise diferem. Diferenças escalares podem provocar erros nas medidas de distância. A taxa de variância também pode provocar erros de distância. Nos dados desta pesquisa, havia grande dissimilaridade entre as escalas, como a do Produto Interno Bruto (PIB), bem como

disparidade entre as escalas de ranking e as de notas conferidas a cada critério de avaliação. Dessa forma, os dados foram padronizados pela normal antes da condução da análise de cluster (HAIR JR. *et al*., 2011); 4. encontrar uma medida adequada de similaridade: as medidas mais utilizadas em análise de cluster são as distâncias, que, na verdade, são medidas de dissimilaridade, com valores maiores, denotando menor similaridade.

Dentre as medidas de distância mais comuns, a distância euclidiana é a mais reconhecida. A medida de dissemelhança métrica mede o comprimento do segmento de reta que une duas observações num espaço p-dimensional. A distância euclidiana é calculada em pares de casos, sendo a razão o somatório da subtração dos vetores p-dimensionais das observações do estudo, conforme é mostrado na fórmula:

$$D_{ij} = \sqrt{\sum_{k=1}^{p}(x_{ik} - x_{jk})^2} =$$

O valor da distância euclidiana tem como dados de entrada , que corresponde ao valor da variável k no sujeito i, e corresponde ao valor da variável k para o sujeito j. As dimensões do estudo correspondem ao número de variáveis analisadas e o somatório das subtrações vai de k = 1 até p-dimensões (MARÔCO, 2014).

Discussão

O Brasil está em 28° no ranking geral dos países, considerando todos os indicadores da pesquisa publicada pelo US News & World Report, e em 7º em influência cultural. Nota-se que a posição do país no que se refere à cultura é de destaque, mas é possível ir além e, a partir dos dados disponibilizados pela publicação, agrupar os diversos países com base no ranking cultural para, em seguida, posicionar o Brasil em relação a esses agrupamentos.

Para definir os agrupamentos, foi adotada a técnica de análise de conglomerados ou de cluster. Esta técnica multivariada de interdependência tem como principal finalidade agregar objetos com base em suas características comuns. De forma análoga, Hair Jr. *et al*. (2011, p. 430) a conceitua como uma redução de dados "pela redução de informação da população ou amostra para a informação de subpopulações específicas", que, nesse caso, são denominadas clusters. Há uma necessidade de apoio conceitual para agregar objetos, pois o uso pelo uso da técnica é exploratório e não-inferencial.

Para tanto, foi adotada uma estratégia de análise em duas etapas: a primeira corresponde ao cluster hierárquico e tem o objetivo de identificar o número ideal de subgrupos que os países podem integrar. A segunda busca identificar quais variáveis contribuem para a discriminação dos grupos e em que grau conseguem discriminar. Antes mesmo de iniciar a primeira etapa, é necessário avaliar as correlações entre as variáveis, pois altas correlações podem dar indícios de presença perturbadora de multicolinearidade. Os resultados estão apresentados na Tabela 1.

[Tabela 1]
Correlações entre as variáveis

Nome/ codificação	POP	PIB	PIB	NG	RG	NIC	RIC	PRE	CSE	EST	NM	MOD	IC	FEL
População	1													
PIB per capita	-0,17	1												
PIB	-0,15	0,19	1											
Nota geral	0,19	0,56	-0,04	1										
Ranking geral	-0,20	-0,58	-0,15	-0,87	1									
Nota de influência cultural	0,12	0,38	0,03	0,71	-0,74	1								
Ranking de influência cultural	-0,19	-0,47	-0,08	-0,83	0,93	-0,78	1							
Prestigioso	0,02	0,62	0,03	0,80	-0,75	0,69	-0,74	1						
Culturalmente significativo em entretenimento	0,02	0,06	-0,12	0,44	-0,43	0,51	-0,62	0,42	1					
Estiloso	0,07	0,35	-0,03	0,64	-0,62	0,80	-0,73	0,61	0,68	1				
Na moda	0,14	0,37	0,12	0,61	-0,66	0,44	-0,67	0,46	0,33	0,41	1			
Moderno	0,00	0,46	0,00	0,69	-0,72	0,54	-0,67	0,60	0,25	0,51	0,57	1		
Tem influência cultural	0,32	0,02	-0,09	0,41	-0,42	0,45	-0,54	0,40	0,65	0,48	0,17	0,33	1	
Feliz	-0,10	0,29	-0,02	0,53	-0,55	0,45	-0,63	0,44	0,38	0,44	0,36	0,41	0,11	1

**As correlações são significantes a um nível de confiança de 99%

É perceptível que há um pequeno grupo de variáveis com altas correlações entre si. Estes indicadores correspondem às notas e aos rankings de influência cultural e à nota geral obtida no estudo que embasa esta análise. No entanto, pela natureza das variáveis, a posição de um país definido pelos rankings é naturalmente correlacionada com as notas obtidas. Fica evidente, assim, uma correlação negativa entre o indicador Moderno e o ranking. Vale salientar que o sinal negativo evidencia que altos valores de Moderno estão presentes nos países com posição mais elevada nos rankings e que, por isso, são representados por números menores, como o país que está na primeira posição, o número 1. Estiloso também é outra variável com correlação

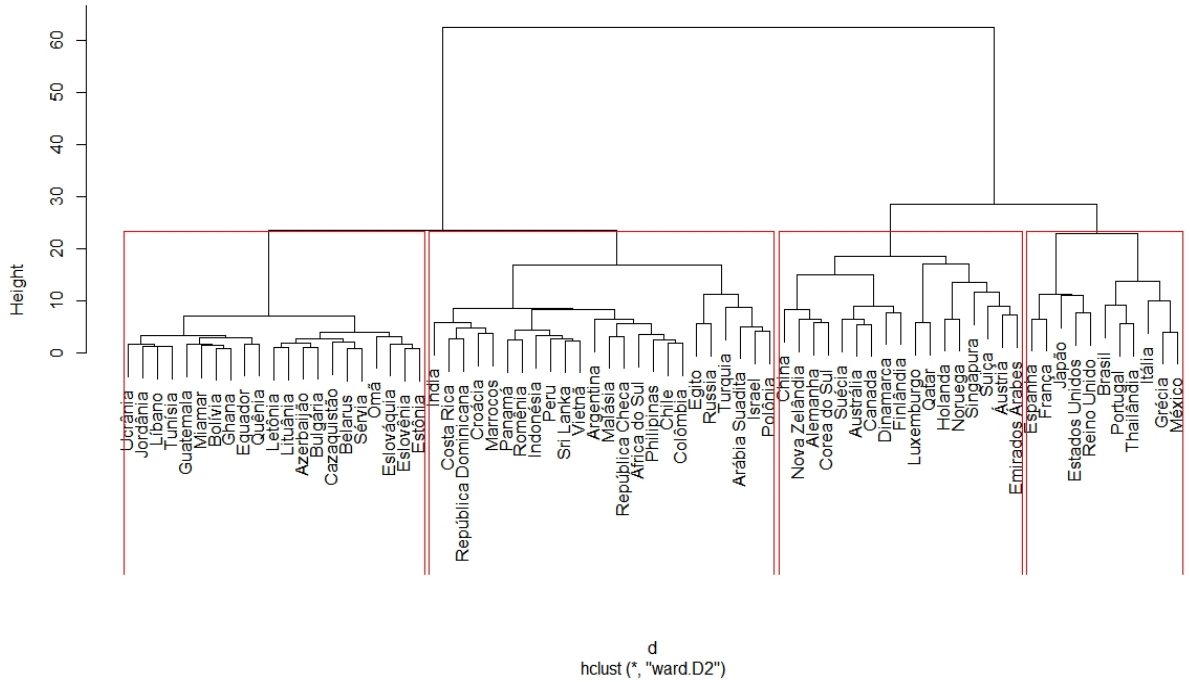
forte tanto com a nota de influência cultural como com o ranking de influência cultural.

O cluster é formado a partir de medidas de similaridade, sendo duas observações mais semelhantes agrupadas e, a cada nova observação, os agrupamentos vão se juntando. Este procedimento inicial corresponde à operacionalização da primeira etapa de análise, o cluster hierárquico (HAIR JR. *et al.*, 2011). Os pares de observações unidos correspondem ao planejamento de aglomeração. À medida que os pares vão sendo unidos, a heterogeneidade diminui, até o ponto em que resta uma solução com poucos subgrupos heterogêneos entre eles e homogêneos internamente. A solução mais simples possível é a mais adequada.

As técnicas hierárquicas recorrem a passos sucessivos de agregação dos sujeitos, considerados individualmente. Cada sujeito é um cluster que depois será agrupado de acordo com suas proximidades. Neste caso, os métodos são aglomerantes. Os sujeitos também podem ser agrupados num único cluster, sendo depois divididos em subgrupos de acordo com suas medidas de distância.

"De um ponto de vista estritamente estatístico, o método de Ward é, dentre todos os métodos mais comuns, aquele que produz clusters mais homogêneos e mais bem separados dos restantes clusters" (MARÔCO, 2014, p. 540). No método de Ward, os sujeitos são organizados dentro de cada cluster de forma que a soma de quadrados entre clusters seja a menor possível. A separação visual em um dendrograma é, por isso, geralmente a mais óbvia quando se usa o método de Ward comparativamente a outros métodos. Dessa forma, o dendrograma (Figura 1) representa o resultado visual da identificação de quatro clusters pelo método hierárquico.

[Figura 1]
Dendrograma

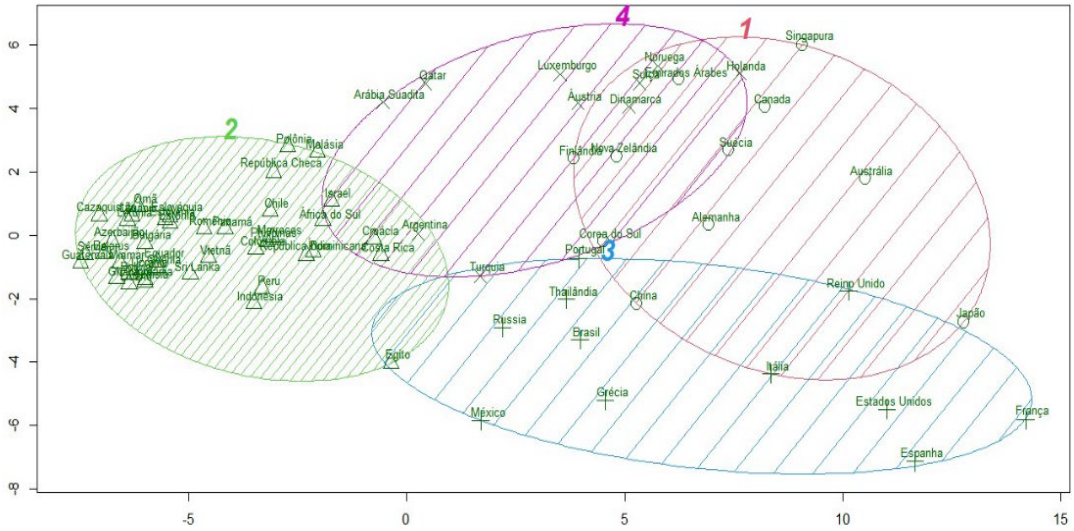


Apesar de indicar a posição de cada país em clusters, o método hierárquico utilizado teve como único objetivo indicar o número ideal de clusters a serem extraídos. A segunda etapa da análise é chamada de método não-hierárquico ou *k-means*, por fazer uso do algoritmo baseado em centroides denominados *k-means*. O método não hierárquico inicia a análise com a partição dos itens em k cluster iniciais, neste caso, quatro clusters, conforme indicado na etapa anterior. O objetivo nesta etapa é calcular os centroides, isto é, valores médios dos objetos contidos no agrupamento. Ao obter convergência, a análise para e indica a distribuição dos casos em cada cluster de maneira mais refinada e robusta do que os resultados do cluster hierárquico (MARÔCO, 2014).

A distribuição dos casos em cada cluster obteve a seguinte contagem de países, totalizando 73 casos válidos: cluster 1, 11; cluster 2, 41; cluster 3, 11; cluster 4, 10.

Com uma representação visual, é possível identificar quais países fazem parte de cada cluster. Salienta-se que o modelo obtido pelo *k-means* diverge levemente na composição do cluster hierárquico, mas obtém melhor convergência. O Gráfico 1 foi obtido através do pacote clusplot, em R, e apresenta de forma proporcional as distâncias entre os clusters e os países (PISON; STRUYF; ROUSSEEUW, 1999).

[Gráfico 1]
Mapa dimensional dos clusters obtidos



De acordo com o mapa, o Brasil pode ser identificado no terceiro cluster, mantendo pouca similaridade com os demais, pois não está presente em nenhuma intersecção. O Brasil se une a mais dez países, como China, Itália, EUA, França e Espanha. Há um grande grupo de 41 países presentes no segundo cluster que, de certa forma, se distanciam dos demais clusters, além de terem os piores índices nos indicadores avaliados, pois estão mais próximos da origem dos eixos dimensionais.

Na Tabela 2, os índices obtidos pelo Brasil foram comparados com os índices do próprio cluster de que faz parte com a média geral dos países estudados e com os mais bem ranqueados no estudo geral e no ranking de influência cultural.

[Tabela 2]

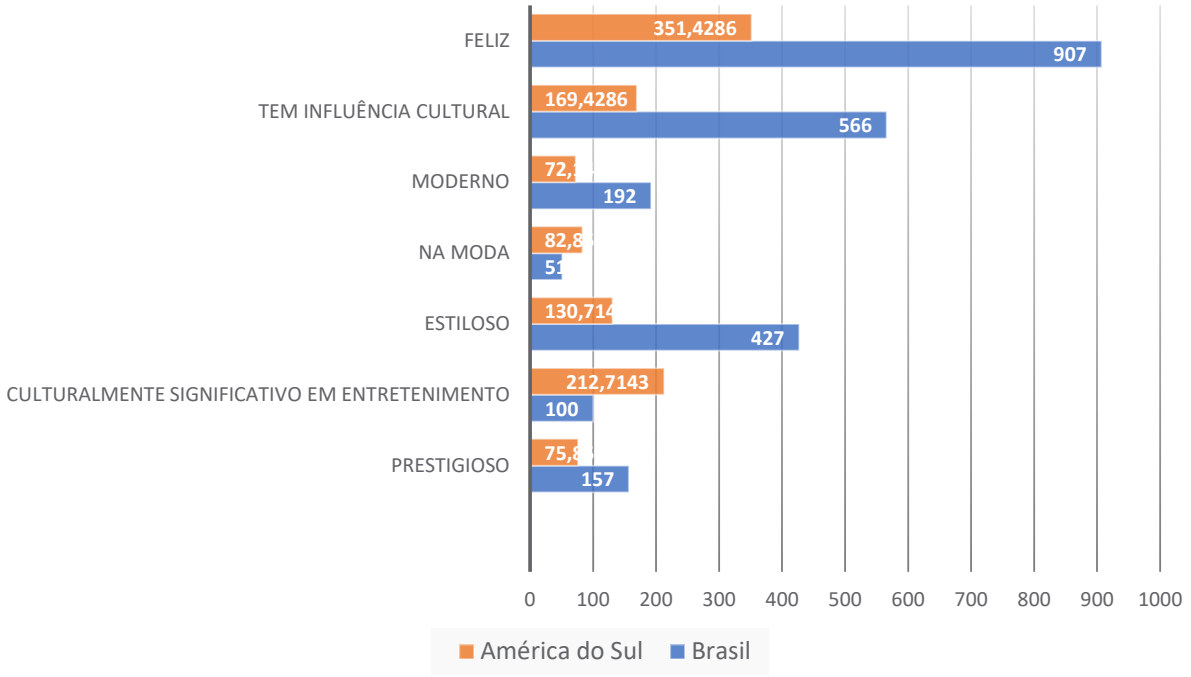
Comparação do Brasil com seu cluster e com os países mais bem ranqueados

Variáveis	Média geral	Cluster 3	Brasil	1° no ranking geral: Suíça	1° no ranking de influência cultural: Itália
População	77.979.157	103.488.621	209.469.333	8.516.543	60.431.283
PIB per capita	32.909	34.625	16.146	65.010	39.676
PIB	1.622	119	19	7.055	21
Nota geral	338	602	412	100	729
Ranking geral	37	20	28	1	17
Nota de influência	208	472	587	556	100
Ranking de influência	37	12	7	10	1
Prestigioso	227	457	157	100	755
Culturalmente significativo em termos de entretenimento	215	664	100	98	901
Estiloso	165	458	427	355	100
Na moda	163	192	51	386	100
Moderno	276	364	192	891	795
Tem influência cultural	224	581	566	253	925
Feliz	300	559	907	85	872

Percebe-se que o Brasil tem como potencialidade os indicadores Feliz e Estiloso, além de ter um alto índice no indicador Tem Influência Cultural. No entanto, fica bem abaixo da média geral e do terceiro cluster quanto ao indicador Culturalmente Significativo em Termos de Entretenimento. Os indicadores Na Moda e Moderno do país também ficam abaixo da média do próprio cluster e da média geral. Observa-se que o PIB per capita difere bastante dos mais bem ranqueados – Itália e Suíça. Salienta-se ainda que a população não é uma variável que contribui para a comparação, pois não ajuda a diferenciar os países quanto à influência cultural.

O Brasil também foi comparado aos demais países que fazem parte do bloco da América do Sul, como pode ser visto no Gráfico 2:

[Gráfico 2]
Comparativo entre o Brasil e a América do Sul



Neste bloco, o Brasil ganha com folga em vários indicadores, perdendo apenas em Na Moda. Vale salientar a disparidade positiva de Tem Influência Cultural e de Estiloso.

Para finalizar esta seção, é importante comentar o poder discriminatório de cada uma das variáveis. Os resultados apresentados na Tabela 3 indicam que, nos perfis de cada cluster, as variáveis que obtiveram alto valor da estatística F no teste de análise de variância (Anova) são indicadores que conseguem discriminar os países no cluster a que pertencem.

[Tabela 3]
Anova

	Cluster		Erro		F	Sig.
	Quadrado Médio	df	Quadrado Médio	df		
PIB	14,32	1	0,81	71	17,632	0,0000
PIB per capita	5,71	1	0,93	71	6,1252	0,0157
Nota influência cultural	4,92	1	0,94	71	5,2187	0,0253
Culturalmente significativo em termos de entretenimento	3,71	1	0,96	71	3,8643	0,0532
Prestigioso	3,44	1	0,96	71	3,57	0,0629

Continua...

[Tabela 3] Continuação

Estiloso	3,23	1	0,96	71	3,3416	0,0717
Ranking influência cultural	3,03	1	0,97	71	3,1272	0,0812
Moderno	2,67	1	0,97	71	2,742	0,1022
Na moda	2,62	1	0,97	71	2,6819	0,1059
Feliz	2,38	1	0,98	71	2,431	0,1234
Ranking geral	1,86	1	0,98	71	1,8909	0,1734
Tem influência cultural	0,78	1	1,00	71	0,7836	0,379
Nota geral	0,05	1	1,01	71	0,0547	0,8158

Os dados mostram que poucas variáveis apresentam excelente poder discriminatório, entre elas o PIB, o PIB per capita e a nota de influência cultural. Estes três indicadores obtiveram altos valores de estatística F, com significância abaixo de 0,05, o que indica ótimo ajuste. Com um nível de confiança de 90%, alguns outros indicadores também podem ser considerados, como Culturalmente Significativo em Termos de Entretenimento, Prestigioso, Estiloso e o ranking de influência cultural. Os demais indicadores não demonstraram eficácia em diferenciar os países nos clusters encontrados. Salienta-se o resultado expresso em Nota Geral, que mostra que este é o pior indicador para discriminar os países pela influência cultural.

Cabe também destacar que a variável população foi identificada como variável de confundimento por alterar significativamente a disposição dos países nos clusters com base no tamanho populacional. Contudo, a análise de cluster *k-means* também foi testada com uma população, logo este indicador também seria rejeitado por não ter uma boa capacidade de discriminação.

Por fim, pode-se inferir que o PIB é o grande protagonista da influência cultural e que, pelo fato de a nota de influência cultural ser uma das variáveis com ótimo poder discriminatório, ela corrobora o uso do instrumento para avaliar a influência cultural.

Considerações finais

A posição de destaque que o Brasil ocupa no ranking de influência cultural – sétima posição – é relevante do ponto de vista da constituição de uma imagem de lugar e das conexões entre esse conceito e o desenvolvimento do país.

Resgatando aspectos discutidos por Pino, Guido e Peluso (2015), e considerando especificamente o indicador cultural, podemos dizer que a publicação do estudo em um site de penetração internacional como o US News & World Report contribuiu para a constituição orgânica de uma imagem de lugar para o Brasil. Assume-se que leitores interessados por culturas diversas, mas que não necessariamente busquem informações específicas sobre o país, ao se depararem com a pesquisa e com a avaliação positiva que o Brasil desfruta em seu índice cultural, tenderão a formar uma percepção positiva a partir de informações à princípio incidentais.

Por outro lado, os resultados da pesquisa podem balizar ações de gestores públicos, que poderiam trabalhar para melhorar os aspectos em que o Brasil apresenta uma avaliação abaixo da média geral em seu cluster – como é o caso de Na Moda, Moderno e Culturalmente Significativo em Termos de Entretenimento –, bem como reforçar aqueles em que o país apresentou um bom desempenho – Feliz, Estiloso e Tem uma Influência Cultural. Se os gestores levassem em conta a posição do Brasil em relação à América do Sul, Na Moda seria o único indicador a ser trabalhado do ponto de vista das fraquezas, pois o país ganha em todos os demais indicadores, com destaque para Tem uma Influência Cultural e Estiloso. Os resultados também podem ser referenciados em campanhas promocionais e em iniciativas de comunicação estratégica específicas no exterior, com destaque para os aspectos culturais. Além disso, tais indicadores podem guiar ações focadas na cultura como vetores de desenvolvimento e meios de regeneração de áreas urbanas, de modo similar às experiências apontadas por Hocaoglu (2017).

Pensando-se os dados analisados a partir de alguns dos conceitos de Clouse e Dixit (2017), é possível dizer que o bom ranqueamento no índice cultural pode contribuir para o Brasil como marca de lugar, caso sejam feitos esforços para dar visibilidade aos resultados do ranking. Além disso, a publicação contribui para a criação de uma imagem visual na mente dos leitores e para a consolidação de uma reputação positiva do Brasil, no que tange ao aspecto cultural.

À medida que contribui para a construção da imagem do Brasil como culturalmente relevante, o destaque no ranking cultural também contribui para o desenvolvimento do país ao diferenciá-lo de outros, em consonância com a necessidade de ser diferente indicada por Boisier (2006), mas também ao ampliar sua atração e influência cultural, elementos apontados como relevantes por Xu (2017).

Dessa forma, a análise empreendida neste artigo provê caminhos para o fortalecimento e estímulo de aspectos relativos à imagem do país em conexão com a cultura. Espera-se que tais aspectos possam suscitar o interesse pelo Brasil e por seus produtos culturais, contribuindo, assim, para o desenvolvimento econômico e social do país.

[ERNANI COELHO NETO]
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor associado da Escola de Administração da UFBA. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Gestão Social da UFBA. Pesquisador do Centro Interdisciplinar em Desenvolvimento e Gestão Social (CIAGS), do Núcleo de Estudos em Competências Socioemocionais (NECSE) e do Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA).
E-mail: ecneto@ufba.br

[FERNANDO ANTÔNIO DE MELO PEREIRA LHAMAS]
Doutor em Administração pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto da Escola de Administração da UFBA. Pesquisador do CIAGS e do NECSE.
E-mail: fernando.melo@ufba.br

[FÁBIO ALMEIDA FERREIRA]

PhD in Media Studies pela Universidade do Texas em Austin. Professor associado da Escola de Administração da UFBA. Pesquisador do CIAGS e do NECSE.
E-mail: fabio.ferreira@ufba.br

Referências

ANHOLT, Simon. **Places, identity, image, and reputation**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

BIZZOCCHI, Aldo. **Anatomia da cultura**: uma nova visão sobre ciência, arte, religião, esporte e técnica. São Paulo: Palas Athena, 2003.

BOISIER, Sergio. La imperiosa necesidad de ser diferente en la globalización: el mercadeo territorial. La experiencia de las regiones chilenas. **Territorios**, Bogotá, n. 15, p. 71-85, 2006.

BUHMANN, Alexander; INGENHOFF, Diana. Advancing the country image construct from a public relations perspective: from model to measurement. **Journal of Communication Management**, London, v. 19, n. 1, p. 62-80, 2015.

CLEAVE Evan; ARKU, Godwin; SADLER, Richard; GILLILAND, Jason. The role of place branding in local and regional economic development: bridging the gap between policy and practicality. **Regional Studies, Regional Science**, Sussex, v. 3, n. 1, p. 207-228, 2016.

CLOUSE, Candi; DIXIT, Ashutosh. Defining place image. *In*: HANNA, Sonya; ROWLEY, Jennifer. **Strategic place branding methodologies and theory for tourist attraction**. Hershey: IGI Global, 2017. p. 1-20.

ESCOBAR, Arturo. Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization. **Political Geography**, Amsterdam, v. 20, n. 2, p. 139-174, 2001.

HAIR JR, Joseph *et al*. **Análise multivariada de dados**. 6. ed. São Paulo: Bookman, 2011.

HOCAOGLU, Dilek. Challenges in promoting cities through culture within the new global economy. *In*: INFORMATION RESOURCES MANAGEMENT ASSOCIATION (ed.). **Advertising and branding**: concepts, methodologies, tools, and applications. Hershey: IGI Global, 2017. p. 1258-1279.

MARÔCO, João. **Análise estatística com o SPSS statistics**. 6. ed. Pêro Pinheiro: Report Number, 2014.

MCADAMS, Michael. Global cities as centers of cultural influence: a focus on Istanbul, Turkey. **Transtext(e)s Transcultures**, Amsterdam, n. 3, p. 151-165, 2007.

OVERALL best countries 2020. **U.S. News & World Report**, [*s. l.*], 2021. Disponível em: https://bit.ly/3AKTraK. Acesso em: 28 set. 2021.

PEDELIENTO, Giuseppe; KAVARATZIS, Mihalis. Bridging the gap between culture, identity and image: a structurationist conceptualization of place brands and place branding. **Journal of Product & Brand Management**, Bingley, v. 28, n. 3, p. 348-363, 2019.

PINO, Giovanni; GUIDO, Gianluigi; PELUSO, Alessandro M. Perceived images and vocations of local territorial systems: implications for place branding strategies. **Journal of Product & Brand Management**, Bingley, v. 24, n. 3, p. 287-302, 2015.

PINTO, Teresa Costa; GONÇALVES, Alda. Os bairros sociais vistos por si mesmos: imagens, conflitualidades e insegurança. **Cidades** – Comunidades e Territórios, Lisboa, n. 1, p. 101-111, 2000.

PISON, Greet; STRUYF, Anja; ROUSSEEUW, Peter J. Displaying a clustering with CLUSPLOT. **Computational Statistics & Data Analysis**, Amsterdam, n. 30, p. 381-392, 1999.

RAFFESTIN, Claude. A produção das estruturas territoriais e sua representação. *In*: SAQUET, Marco Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (org.). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular: Unesp, 2009. p. 17-36.

TANI, Sirpa. Bad reputation – bad reality? The intertwining and contested images of a place. **Fennia**, [*s. l.*], v. 179, n. 2, p. 143-157, 2001.

THROSBY, D. Cultural capital. **Journal of Cultural Economics**, [*s. l.*], v. 23, n. 1-2, p. 3-12, 1999.

TWIGGER-ROSS, Clare L.; UZZELL, David L. Place and identity processes. **Journal of Environmental Psychology**, Amsterdam, v. 16, n. 3, p. 205-220, 1996.

XU, Liang. **The effectiveness of cultural diplomacy in state**: trust building between China and the UK. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia em Relações Internacionais) – Universidade de Lancaster, Lancaster, 2017.

YILMAZ, Ayhan Nuri. Culture and art as a means of national promotion for a positive image: Turkey's cultural soft power potential. **Development Compilation**, Bangladesh, v. 15, n. 1, p. 113-142, 2019.

ZANUTTO, Francesca. **L'immagine come fattore competitivo**: geografia, turismo e brand territoriali. 2012. Tese (Doutorado em Geografia Econômica) – Universidade de Roma Sapienza, Roma, 2012.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

POLÍTICAS DE FOMENTO À CULTURA COMO INSTRUMENTO DE PROMOÇÃO DA CIDADANIA E DOS DIREITOS CULTURAIS

[ARTIGO]

Giuliana Kauark
Universidade Federal do Recôncavo Baiano
Juliana Silva Almeida
Universidade Federal da Bahia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O reconhecimento dos direitos culturais impôs a necessidade de atuação das políticas culturais no enfrentamento às desigualdades de trocas simbólicas. A construção de uma sociedade mais justa passa pela abertura dos canais de participação na cultura a todos, sobretudo àqueles que foram marginalizados e/ou invisibilizados por determinado contexto histórico-cultural. Neste ensaio teórico, articularemos as noções de direitos culturais – mais especificamente, a do direito de participação na vida cultural – e analisaremos sua relação com a cidadania. Propomos, por fim, um olhar sobre o papel das políticas de fomento à cultura para a efetivação dos direitos culturais e ampliação da cidadania.

Palavras-chave: Direitos culturais. Cidadania cultural. Fomento à cultura.

The acknowledgement of cultural rights has imposed the need for cultural policy actions to confront symbolic exchange inequalities. The construction of a fairer society necessitates the opening of channels for everyone's participation in culture, especially those who were marginalized and/or erased by a certain historical-cultural context. In this theoretical essay, we will start from articulating the notions of cultural rights – specifically, the right to participate in cultural life – and its relationship with citizenship. Afterwards, we propose a look at the role of culture promotion policies in accomplishing cultural rights and broadening citizenship.

Keywords: Cultural rights. Cultural citizenship. Culture promotion.

El reconocimiento de los derechos culturales impuso la necesidad de políticas culturales para enfrentar las desigualdades de intercambios simbólicos. La construcción de una sociedad más justa requiere la apertura de canales para la participación de todos en la cultura, especialmente aquellos que han sido marginados e/o invisibilizados por determinado contexto histórico-cultural. En este ensayo teórico realizaremos la articulación entre las nociones de derechos culturales, específicamente el derecho a participar en la vida cultural, y analizaremos su relación con la ciudadanía. Finalmente, proponemos una mirada hacia el rol de las políticas de promoción de la cultura como una forma efectiva de los derechos culturales y de expansión de la ciudadanía.

Palabras clave: Derechos culturales. Ciudadanía cultural. Promoción de la cultura.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185286

> Na fase atual de nossa história o elemento de utopia de que necessitamos somente poderá vir da política cultural (Celso Furtado, *Política cultural e o Estado*).

Em governos "substantivamente democráticos"[1], um dos desafios dos gestores é perceber os direitos como objetivos das políticas públicas, agregando um caráter vinculante e não facultativo a sua execução (COUTINHO, 2013). Outro desafio, intimamente ligado ao primeiro, reside em traduzir nos instrumentos de gestão essa demanda por direitos expressa pela sociedade.

No campo das políticas públicas de cultura, uma das questões colocadas de forma recorrente no início dos anos 2000 concerne ao enfrentamento das desigualdades de acesso e de produção de bens e serviços culturais nos diferentes territórios do país e pelos setores populares. Percebia-se, de maneira prioritária, a necessidade de ampliar o conjunto de pessoas a quem se destinavam as políticas culturais, inclusive as que se debruçavam sobre o fomento às expressões culturais. Em outros termos, evidenciava-se certa deficiência das políticas públicas em efetivar os direitos culturais de cidadãs e cidadãos brasileiros, conforme expressa, há mais de 30 anos, nossa Constituição Federal.

Parte integrante dos direitos humanos e da segunda geração de direitos[2], os direitos culturais estão especificamente indicados nos artigos 22 e 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), de 1948 (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1948), e no artigo 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (Pidesc), de 1966. A conceituação presente na DUDH traz duas prerrogativas: a proteção dos direitos autorais e a garantia de que toda "[...] pessoa tem o **direito de participar livremente da vida cultural da comunidade**, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios" (ONU, 1948, grifo nosso). O direito de participação na vida cultural compreende tanto ter acesso como poder contribuir com a vida cultural (ONU, 2009) – ou, como comumente é dito no Brasil, ter acesso aos meios de produzir cultura. Considera-se, assim, a questão do fomento.

As políticas de fomento podem ser entendidas como um "[...] programa organizado, com normas e rotinas, de apoio e incentivo à cultura, que pode tornar

1 Segundo Carlos Nelson Coutinho (2009), a democracia em seu aspecto formal se concretiza pela efetiva aplicação de procedimentos para obtenção e exercício do poder político. Em sua dimensão substantiva, exige-se que as constituições e os governos promovam as condições socioeconômicas para que tais regras sejam cumpridas e os direitos sejam exercidos por todos.

2 Os direitos de primeira geração, também compreendidos como "direitos de liberdade", têm por titulares os indivíduos e são oponíveis ao Estado, ou seja, deve haver uma abstenção (ação negativa) do Estado frente às liberdades individuais. Já os direitos de segunda geração irradiam a noção de igualdade e reúnem os direitos sociais, econômicos e culturais, que demandam uma ação prestacional (positiva) do Estado por meio de políticas públicas. Direitos de terceira geração se filiam à ideia de fraternidade (ou solidariedade), sobretudo internacional, e se expressam na proteção do patrimônio comum à humanidade, seja ambiental, histórico, artístico ou cultural. Face ao avanço tecnológico e neoliberal, algumas correntes ainda sugerem a emergência de uma quarta geração, em que se encontram os direitos à democracia, à informação, à proteção perante a globalização econômica, à biotecnologia, entre outros.

diferentes formatos (créditos, fundos, incentivo fiscal etc.)" (ROCHA; FERNANDES, 2017, p. 20). É notório que o sistema de fomento à cultura no Brasil – sobretudo o mecanismo de incentivo fiscal[3] – contempla, de maneira majoritária, realizadores pertencentes aos setores profissionalizados da cultura, excluindo uma vasta gama de territórios e agentes culturais. Sua configuração excludente e concentradora não é uma crítica inaudita, o que se faz perceber pelas reais tentativas de revisão e/ou proposição de novas leis de fomento à cultura ou, vicariamente, pela reformulação e/ou criação de editais públicos com maior atenção à diversidade cultural. Não obstante, mantém-se enquanto um grande desafio político-cultural.

Diante deste cenário, propomos neste artigo um exercício reflexivo acerca da articulação entre as noções de direitos culturais e cidadania cultural com os papéis e efeitos das políticas de fomento à cultura. Partiremos, inicialmente, do direito de participação na vida cultural e sua relação com a ideia de cidadania. Na sequência, apresentaremos o que entendemos por cidadania cultural a partir de dois autores, Nick Stevenson (2003) e Marilena Chaui (1995). Por fim, colocaremos em diálogo a cidadania cultural e o fomento à cultura, compreendendo – e defendendo – a importância deste para a efetivação dos direitos culturais.

3 No Brasil foi instituída a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, ou Lei Federal de Incentivo à Cultura, que deu origem ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), cuja maior expressão foi o apoio a projetos culturais por meio de incentivos fiscais.

Direito de participação na vida cultural e a noção de cidadania

É significativa a emergência dos direitos culturais, tanto na Carta Internacional de Direitos Humanos como na Constituição Brasileira. No entanto, ao longo de sua afirmação histórica, pouca atenção foi dada a esse conjunto de direitos, resultando em uma ainda frágil conceituação legal. Apenas em 2009 o Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas nomeou, pela primeira vez, uma relatoria especial na esfera dos direitos culturais. Em entrevista, Farida Shaheed (COELHO, 2011b), a primeira especialista independente da ONU para os direitos culturais, menciona que seu desafio normativo decorre da própria opulência de sentidos da ideia de cultura, sendo um dos caminhos viáveis para delimitar sua abrangência a atenção ao direito de participar da vida cultural.

Num breve retrospecto dos documentos normativos internacionais sobre cultura, percebemos que o direito de indivíduos e povos de participar da vida cultural é um dos principais mandamentos dos direitos culturais, estando expressamente presente no Pidesc, de 1966, na Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural, de 1976, no Protocolo Adicional do Pacto de São José da Costa Rica, de 1988, na Declaração Universal sobre Diversidade Cultural, de 2001, e na Declaração de Friburgo, de 2007, –esta última não submetida à assinatura dos Estados Partes dos organismos internacionais envolvidos em sua proposição, a saber, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Conselho da Europa.

A dicotomia presente nos direitos culturais acerca de sua compreensão enquanto direitos individuais ou coletivos se estende à participação na vida cultural, normatizada como um direito de todos – sozinhos, em grupo ou em comunidade. Tal natureza dual se revela ainda no entendimento do direito à participação na vida cultural, que contempla também o acesso e a contribuição ativa, tanto na dimensão da liberdade como da igualdade.

Autores como Teixeira Coelho (2011a) defendem a titularidade individual dos direitos culturais, bem como sua relevância no rol dos direitos humanos para a ideia de liberdade. Nesse sentido, Coelho (2011a, p. 8) argumenta que os direitos culturais "[...] deram consistência e conteúdo a palavras como *liberdade* – já por si suficientemente nobre – mas que por vezes podem se revelar perigosamente vazias" e questiona: "Mas de que vale uma liberdade de pensamento se não posso expressá-lo de modo que faça realmente sentido?" (COELHO, 2011a, p. 8). Para o autor, tal liberdade de expressão deve ser parte de um processo a ser exercido dentro "[...] de um sistema no qual palavras e atos façam pleno sentido entramado, e esse sistema tem um nome: vida cultural" (COELHO, 2011a, p. 8).

Noutra perspectiva, a titularidade coletiva dos direitos culturais é ressaltada – sem levar a uma negação dos direitos individuais – e relacionada com as reivindicações por direitos de caráter prestacional. Nesses termos, Bernardo Mata-Machado (2007) contextualiza que o direito à participação na vida cultural coincide com a emergência de Estados sociais-democráticos e com uma crescente preocupação com a universalização do acesso aos bens culturais, até então restrito às classes privilegiadas. Sendo assim, a participação na vida cultural pode ser incluída "[...] entre os direitos conquistados pelo movimento operário em suas lutas por mais igualdade" (MATA-MACHADO, 2007, p. 6). Evidencia-se, aqui, o exercício coletivo dos direitos individuais, ao qual se somam os direitos de grupo ou, como Shaheed (COELHO, 2011b) conceitua, os direitos coletivos *per se*. A afirmação de direitos culturais de grupos, sobretudo minoritários, é uma das grandes debilidades da DUDH, impregnada – como afirma Pedro (2006) – por um espírito individualista que rechaça a perspectiva coletiva dos direitos.

Com efeito, assim como as diferentes dimensões dos direitos humanos devem ser tratadas de forma equânime, interdependente e indivisível, não se deve priorizar uma escala dos direitos culturais em detrimento de outra, pois ambas tratam de garantir que todas as pessoas, individual ou coletivamente, possam ser parte ativa da comunidade político-cultural em que estão inseridas (VARELLA, 2014). Tais ideias guardam forte conexão com as múltiplas noções de cidadania. Sem o intento de esgotá-las, tampouco escrutinar tais visões, são apresentadas neste artigo três grandes noções de cidadania que, em certo sentido, relacionam-se com o debate supracitado.

> Na primeira, o papel de cidadão é visto de forma individualista e instrumental, segundo a tradição liberal iniciada com Locke. Os indivíduos são vistos como pessoas privadas, externos ao Estado, e seus interesses são pré-políticos. Na segunda, prevalece uma concepção comunitarista oriunda da tradição de filosofia política proveniente de Aristóteles. Temos aqui uma cidadania ativa, e não mais passiva

> como no primeiro caso. Os indivíduos estão integrados numa comunidade política e sua identidade pessoal é função das tradições e instituições comuns (VIEIRA, 1999, p. 1).

Se, por um lado, uma crítica aos liberais se endereça à ênfase demasiada na dimensão individual e à quase negação da solidariedade social, por outro, a visão dos comunitaristas também é tida como restrita, visto que é excessivamente dependente dos laços étnico-culturais. Destarte, Liszt Vieira (1999) apresenta uma terceira perspectiva chamada de discursiva ou deliberativa, baseada na concepção de comunidade política de Habermas. Nesta visão, a comunidade política é compreendida como "[...] um bem em si mesmo, irredutível aos propósitos individuais ou às metas comunitárias" (VIEIRA, 1999, p. 3), em que a participação na vida pública é crucial para o exercício cidadão, tornando-se elemento central para conceituar cidadania.

Quando falamos de participação, comunicação e pertencimento estamos também abordando o universo da cultura. Institucionalmente, o terreno em que a ideia de cidadania está inscrita é marcado, não raras vezes, por abstratas decisões sobre quem está incluído ou excluído da comunidade política e cultural (STEVENSON, 2003). Ao proporcionar que múltiplas vozes participem da vida pública por meio da cultura, os direitos culturais – especialmente o direito de participar da vida cultural – estabelecem intensa correlação com a noção de cidadania, trazendo para esse campo um conteúdo cultural.

Uma sociedade de cidadãos engajados requer, portanto, que sejam garantidos os direitos básicos de cidadania, mas também oportunidades de participar da vida política e cultural. Como indica Annamari Laaksonen (2011), é por meio da ampla participação na vida cultural que os indivíduos, sozinhos ou coletivamente, podem expressar suas subjetividades, oferecer resistência contra situações opressoras e, sobretudo, exigir reconhecimento e direitos. É nesse sentido que a autora afirma que "[...] a participação está fortemente ligada à cidadania cultural" (LAAKSONEN, 2011, p. 50).

Cidadania cultural e as desiguais oportunidades de participação

A noção de cidadania cultural engloba contribuições de diversos campos teóricos, como a Ciência Política, a Sociologia, a Antropologia, os estudos de mídia e comunicação e os estudos culturais. Com isso, as investigações denunciam variadas problemáticas, como políticas migratórias, cidadanias transnacionais, identidades nacionais, entre outras. Particularmente, interessa-nos destacar a reflexão da cidadania cultural vis-à-vis as desiguais oportunidades de participação na vida cultural. Nessa linha, acionaremos dois autores: Nick Stevenson (2003), teórico britânico da sociologia cultural, e Marilena Chaui (1995), filósofa brasileira que adotou a referida noção como diretriz para sua gestão na Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo (1988-1991).

Nick Stevenson (2003) desenvolve o conceito de cidadania cultural como possibilidade de comunicação e diálogo dentro de

uma sociedade cultural[4], reforçando a ideia de participação como contribuição ativa presente nos direitos culturais. Stevenson (2003) explica que, numa sociedade cultural, a desigualdade tem tanto a ver com o acesso a recursos quanto com a capacidade de exercer controle sobre códigos simbólicos. Como, no mundo atual, o controle dos setores dominantes sobre os discursos e as estruturas de entendimento é uma das principais divisões, as compreensões culturais da noção de cidadania estão relacionadas não apenas com processos formais, como quem tem direito ao voto, mas, crucialmente, com as práticas culturais que são desrespeitadas, marginalizadas, estereotipadas e tornadas invisíveis.

Com certa aproximação ao pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 458), que defende que "temos o direito a ser iguais quando nossa diferença nos inferioriza e temos o direito a ser diferentes quando nossa igualdade nos descaracteriza", Stevenson (2003) afirma que a cidadania cultural deve se preocupar com quem precisa ser visibilizado, ser ouvido e pertencer.

Enquanto o liberalismo comumente reconhece que uma comunidade política pode gerar práticas abusivas (tortura ou estupro) e de restrição a direitos formais (como o direito de votar), as noções de Cidadania Cultural apontam para a importância da dimensão simbólica da comunidade. A Cidadania Cultural preocupa-se com "o grau de autoestima a que se concede... formas de autorrealização do cidadão dentro do horizonte cultural herdado de uma sociedade" (Honneth 1995: 134). Estes aspectos podem estar ligados a explicitar de quem é a língua de ampla aceitação pública, de quem é a história ensinada nas escolas, quais atividades sexuais são confinadas no privado e a quem é permitido mover-se com segurança através do espaço público. A Cidadania Cultural torna-se então definida através de um campo de luta que se preocupa com a marginalização de certas práticas sociais (STEVENSON, 2003, p. 23-24, tradução nossa).

A visão de Stevenson (2003) nos relembra das lições de Paul Farmer (2003 *apud* PIOVESAN, 2004, p. 30), que ensina que o verdadeiro valor dos direitos humanos "se revela apenas quando eles servem para proteger os direitos daqueles com maiores probabilidades de terem seus direitos violados". De maneira análoga, a ideia de cidadania cultural que emerge em Stevenson (2003) exige que aprofundemos o olhar do cidadão genérico para aqueles indivíduos de alguma forma despossuídos de recursos, de códigos simbólicos, de direitos e de cidadania.

O percurso da cidadania no Brasil foi bem diferente do britânico[5]. Na visão de José Murilo de Carvalho (2018), nossa

4 O autor relaciona o termo "sociedade cultural" com as discussões de Manuel Castells (1997) em *A era da informação*. No contexto em que a informação é o elemento central de disputa político-econômica global, a cultura desempenha um papel cada vez mais definidor da vida em sociedade. Para o autor, isso tem implicações profundas no funcionamento da cidadania.

5 Thomas Humphrey Marshall (1963) analisa o processo de reconhecimento dos direitos de cidadania no Reino Unido e argumenta que há uma correlação lógica nas gerações de direitos, civis, políticos e sociais. No entanto, o percurso inglês foi apenas um entre outros. O fenômeno da cidadania é historicamente definido (CARVALHO, 2018).

trajetória traz algumas peculiaridades, como a inversão da ordem histórica de conquista dos direitos de cidadania. Aqui, os direitos sociais precederam os demais, ocasionando o que o autor chama de "estadania", circunstância em que a cultura política está centrada na ação do Estado em prejuízo da representação civil. No entanto, vale destacar que no movimento em torno da Constituinte – bastante inspirada na DUDH –, a ideia de cidadania teve papel central, galvanizando movimentos sociais, aglutinando diferentes identidades e priorizando a participação da sociedade em instâncias do governo e na busca por ampliação de direitos (DAGNINO, 2014). Foi neste contexto que a noção de cidadania cultural emergiu no Brasil.

Chaui, quando assume a posição de secretária de cultura de São Paulo na gestão de Luiza Erundina (1988-1991), percebe o desafio de atuação no campo da cultura na sociedade brasileira, sedimentada em relações autoritárias e em privilégios de classe, gênero, raça e cor no que se refere à garantia de direitos. A política de cidadania cultural se opunha, portanto, a uma série de aspectos perpetuados na cultura brasileira (CHAUI, 1995, 2009).

Contra a visão liberal, que entende a cultura circunscrita pelo viés das belas-artes, a política de cidadania cultural propõe o alargamento do conceito de cultura para um viés antropológico, de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres e sujeitos culturais. Contra a visão autoritária, em que símbolos culturais que legitimam a nação são difundidos pelo Estado, a atuação deste é indicada como fomentadora das criações da sociedade. Contra a visão populista, que reduz a criação cultural à polaridade entre "popular e de elite", tal política propõe a ênfase nos momentos da criação cultural, da experimentação e da crítica, não na repetição conservadora. E, por fim, contra a visão neoliberal, que apregoa o Estado mínimo em todos os campos, a política de cidadania cultural busca realçar o caráter público da ação cultural, bem como o papel do Estado na prestação de serviços culturais e no fomento às ações propostas pela sociedade.

O acesso aos bens e serviços culturais, a garantia de experienciar a criação cultural e a possibilidade de intervir e influenciar nas políticas públicas de cultura são condições para a concretização da cidadania cultural, que se traduzem em direitos convergentes com a problemática da participação na vida cultural, anteriormente exposta.

> Direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura (bibliotecas, arquivos históricos, escolas de arte, cursos, oficinas, seminários, gratuidade dos espetáculos teatrais e cinematográficos, gratuidade das exposições de artes plásticas, publicação de livros e revistas etc.), enfatizando o direito à informação, sem a qual não há vida democrática;
> Direito à criação cultural, entendendo a cultura como trabalho da sensibilidade e da imaginação na criação das obras de arte e como trabalho da inteligência e da reflexão na criação das obras de pensamento; como trabalho da memória individual e social na criação de temporalidades diferenciadas nas quais indivíduos, grupos e classes sociais possam reconhecer-se como sujeitos de sua própria história e, portanto, como sujeitos culturais.

> Direito a reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido da cultura, criando para isso espaços informais de encontro para discussões, troca de experiências, apropriação de conhecimentos artísticos e técnicos para assegurar a autonomia dos sujeitos culturais, exposição de trabalhos ligados aos movimentos sociais e populares.
> Direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura, por meio de conselhos e fóruns deliberativos nos quais as associações artísticas e intelectuais, os grupos criadores de cultura e os movimentos sociais através de representantes eleitos, pudessem garantir uma política cultural distanciada dos padrões do clientelismo e da tutela (CHAUI, 1995, p. 82-83).

A abordagem da autora sobre a noção de cidadania cultural ressalta que, em sociedades marcadas pela perpetuação das desigualdades sociais, como a brasileira, há urgência de quebrar mitos culturais que acomodam a diferença na crença de uma sociedade não violenta e não racista, de um povo harmonioso (CHAUI, 1995). É preciso fazer ver que as populações indígenas sempre tiveram seus direitos negados, que as pessoas negras continuam vivendo as marcas da escravidão, que as mulheres seguem sendo reduzidas aos limites impostos pelo patriarcado etc.

Concordando com os pensamentos apresentados, compreendemos que enfrentar tais negações de direitos na esfera da cultura significa dar a possibilidade de expressão e valorização das matrizes culturais e identidades historicamente invisibilizadas. A partir dos autores supracitados, percebemos como a noção de cidadania cultural se relaciona com a concepção do direito de participar da vida cultural, sofisticando-a ao refletir tanto sobre os efeitos deletérios da marginalização de indivíduos e grupos societários quanto sobre o reconhecimento imperativo das políticas culturais como meio de enfrentamento de tais desigualdades.

Cidadania cultural e fomento à cultura

Para o pleno exercício do direito de criar e produzir cultura, adjacente ao direito de participação na vida cultural presente na noção de cidadania cultural, condições materiais são requeridas. Para isso, políticas culturais e, em particular, políticas de fomento se tornam parte fundamental para efetivação dos direitos culturais. No Brasil, vale ressaltar que o Plano Nacional de Cultura, inserido no artigo 215 da Constituição Federal, por meio da Emenda Constitucional nº 48 (BRASIL, 2005), é um importante anteparo legal para as políticas públicas de cultura e um avanço na proteção e promoção dos direitos culturais (KAUARK, 2014; VARELLA, 2014). Dentre os atributos e condições fundamentais para pleno exercício destes direitos, estabelecidos pelo Plano Nacional de Cultura – Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de2010 –, destaca-se a necessária atualização dos mecanismos de fomento, incentivo e financiamento à cultura.

Políticas de fomento à cultura enquanto programas sistemáticos e contínuos de apoio e incentivo (ROCHA; FERNANDES, 2017) são capazes de dar condições materiais para a manutenção

de expressões culturais cada vez mais ameaçadas pela globalização, bem como de contribuir para a proteção de modos de vida e formas de expressão historicamente invisibilizadas, viabilizando maior protagonismo a vozes silenciadas. Por outro lado, a depender de sua regulação e implementação, essas políticas podem reforçar hierarquias culturalmente estabelecidas e ampliar o fosso entre setores da sociedade.

Para Victor Vich (2014), a política cultural deve gerir a cultura no sentido de posicioná-la como recurso crítico para ampliar a cidadania através da introdução de novas representações das identidades, tornando mais visíveis os antagonismos sociais e apresentando diferentes formas de imaginar a vida; "[...] construir políticas culturais implica constatar a falta de fomento, a desigualdade de acesso e a necessidade de gerar mecanismos que permitam um maior intercâmbio de capitais simbólicos" (VICH, 2014, p. 14, tradução nossa).

O reconhecimento do Estado é uma importante ferramenta para legitimar agentes e práticas culturais pouco valorizadas. É amplamente sabido que o mercado privado pouco patrocina ações culturais que não tenham espaço nos veículos de comunicação ou que se voltem à atração de grandes plateias. Mesmo com a profusão das mídias digitais, as lógicas do mercado privado da cultura seguem obedecendo a uma velha lei: obtém patrocínio quem consegue visibilidade. Desse modo, para promover a igualdade de oportunidades de expressão e participação na vida cultural, o apoio público é componente fundamental.

Mas como o Estado deve atuar no fomento à cultura sem reforçar tradições arraigadas na cultura política do país? Para Albino Rubim (2016), a destinação direta de recursos à sociedade para fomentar suas práticas culturais não deve sucumbir a algumas velhas mazelas brasileiras: o *dirigismo cultural*, característico de Estados autoritários, o *privilegiamento cultural*, comum em governos elitistas, e a *ausência cultural*, resultado da delegação das responsabilidades do Estado ao mercado privado, que, no Brasil, é uma expressão recente e predominante. Para o autor, o Estado deve atuar para garantir a liberdade de criação e possibilitar o apoio universal ao campo cultural, abarcando as diferentes manifestações da cultura.

> Os Estados devem buscar modalidades de financiamento e fomento que assegurem sua imprescindível atuação no campo cultural; garantam liberdade de criação e interditem a tentação, muitas vezes realizada, de impor culturas oficiais; e possibilitem apoiar, de maneiras diferenciadas, universalmente o campo cultural, sem discriminações e exclusões (RUBIM, 2016, p. 270).

Compreender a cultura como um direito implica promover o amplo acesso e a capacidade de produzir bens e serviços culturais. Em sociedades marcadamente desiguais, é necessário endereçar tais políticas às práticas culturais e pessoas que estão à margem e que são tornadas invisíveis. Conforme orienta Nivón Bolán (2006), quando o Estado atua de forma indireta, por meio do fomento às ações culturais da sociedade, ele cumpre uma função redistributiva

que deve ser assumida como uma expressão de integração solidária de uma nação, região ou localidade.

> Os instrumentos indiretos de intervenção cultural são uma maneira de garantir a igualdade e o pluralismo em um contexto em que os setores desfavorecidos podem tender ao isolamento e à marginalização. Por esta razão, são muito relevantes para chegar a setores distanciados dos principais centros artísticos e culturais, estendendo a ação do Estado a regiões e grupos sociais pouco identificados com as expressões mais comuns da cultura (BOLÁN, 2006, p. 23, tradução nossa).

No entanto, a concessão de apoios e prêmios, que comumente vemos como opção dos Estados nas ações de fomento, nem sempre favorece os setores que mais precisam, visto que é geralmente voltada aos mais capacitados e bem posicionados no campo cultural. Com frequência, os beneficiários dos concursos para bolsas e apoios a projetos culturais são os artistas "[...] residentes nas grandes cidades, que também possuem maior nível de formação e maior contato com a administração pública" (BOLÁN, 2006, p. 23, tradução nossa). Para que as oportunidades de criar e produzir cultura sejam equânimes, é fundamental que esse sistema seja pensado sob a perspectiva da cidadania cultural e dos direitos culturais, permitindo a desconcentração territorial e setorial.

Uma das mais inovadoras experiências no contexto brasileiro e contemporâneo, a Política Nacional de Cultura Viva – Lei nº 13.018, de 22 de julho de2014 –, propôs o fomento a segmentos historicamente marginalizados, abordando a noção de cidadania cultural a partir, sobretudo, da ênfase na autonomia e no protagonismo social (BRASIL, 2014). Segundo Célio Turino (2010), um dos idealizadores do programa que deu origem à política, fazem parte desse grupo os "movimentos sociais tradicionais", que abarcam os sindicatos, associações de moradores, entidades estudantis etc., os chamados "novos movimentos sociais", cuja referência está no movimento hip-hop, cooperativas, rádios comunitárias e coletivos de caráter identitário, como de mulheres, negros, homossexuais etc., e das comunidades tradicionais e iniciativas não propriamente de caráter reivindicativo. Estas comunidades podem ser identificadas como grupos culturais, organizações de comunidades quilombolas e/ou indígenas, de ritmos e danças tradicionais e populares – escolas de samba, maracatus, cirandas, quadrilhas e capoeiras – ou manifestações de caráter cultural/religioso.

Com efeito, um dos maiores impactos da Política de Cultura Viva é o reconhecimento de indivíduos e grupos, até então invisíveis e excluídos das políticas culturais brasileiras, como "sujeitos de suas práticas" (TURINO, 2010). São muitas as pesquisas que avaliaram o programa nessa perspectiva e, a título de exemplo, trazemos resultados apontados por Frederico Silva e Herton Araújo (2010) sobre os primeiros anos do Cultura Viva[6]. Segundo os autores, dos 526 pontos de cultura conveniados[7], 16% tiveram atividades

6 A pesquisa abarca os convênios celebrados até dezembro de 2007.

7 Segundo Turino (2010), "ponto de cultura" é um conceito novo em políticas públicas e pode ser entendido como organizações culturais originais da sociedade que atuam como articuladoras da cultura no nível local. São locais de recepção e irradiação de cultura.

suspensas, desativadas ou não as tinham iniciado antes do acesso ao fomento, enquanto 37% das atividades dos pontos foram criadas a partir do fomento, deflagrando um processo de desenvolvimento de atividades artísticas e educacionais e de organização de espaços públicos culturais em muitos estados (SILVA; ARAÚJO, 2010).

O exemplo do Cultura Viva nos ajuda a compreender como a atuação do Estado no campo do fomento é indispensável para corrigir as desigualdades de participação, acesso e contribuição na vida cultural. Entendemos que uma política cultural orientada pela ideia de consecução do direito de participar da vida cultural advoga pela ampliação da participação de realizadores menos legitimados, menos profissionalizados ou menos diplomados. Nesse sentido, é fundamental que o Estado reconheça e apoie as pessoas e as formas estéticas, os discursos e os temas por elas acionados. O apoio público, pensado sob a perspectiva da cidadania cultural, deve contar com estratégias de aproximação dessas populações, tornando mais acessíveis e democráticos também os modos de se relacionar com o Estado.

Não raramente é exigido para participar dos mecanismos de fomento à cultura o domínio de códigos, ferramentas e conhecimentos técnicos do campo jurídico, contábil etc. dos agentes culturais. Não esqueçamos que a barreira da cultura letrada se impõe de modo grave no Brasil, como forte elemento de distinção social e manutenção de privilégios. A existência de um sistema de fomento diversificado e democrático deve, por isso, contar com procedimentos ajustados à realidade da organização de pessoas e coletivos dos diversos setores e agentes da cultura.

> O sistema de financiamento e fomento necessita se adequar a esta complexidade contemporânea do campo cultural no mundo e no Brasil. Ele não pode se ancorar em instrumentos simples e unilaterais. Longe disto, ele deve buscar conjugar um complexo conjunto de alternativas e procedimentos que se aproximem da complexidade adquirida pelo campo cultural na contemporaneidade [...] (RUBIM, 2016, p. 269).

É inaceitável que os recursos públicos destinados ao fomento à diversidade de expressões culturais de um país ainda se restrinjam, em grande medida, aos estados mais ricos e/ou às localidades centrais, como as regiões metropolitanas. As grandes cidades geralmente contam com melhores acessos a bens e serviços sociais, culturais e econômicos, o que não tem uma relação necessária com o potencial expressivo de suas populações. É preciso incluir regiões e municípios onde o acesso aos recursos materiais seja escasso, mas que o fazer cultural seja abundante. O fomento à cultura abre possibilidade para que agentes culturais periféricos, que estão distanciados dos centros de poder, circulem e participem da vida cultural tanto de seu lugar quanto de outros.

Milton Santos (2007) afirma que a garantia de direitos e o exercício da cidadania estão fortemente implicados na dimensão territorial, tendo em vista as diferenças de oportunidade e de acesso às fontes de informação e a serviços básicos que cada território congrega. O autor é enfático ao dizer que, ainda que pessoas tenham a mesma formação e salário, "[...] a possibilidade de ser mais, ou menos, cidadão depende, em larga proporção, do ponto do território onde se está" (SANTOS, 2007, p. 107).

> O homem-cidadão, isto é, o indivíduo como titular de deveres e direitos, não tem o mesmo peso nem o mesmo usufruto em função do lugar em que se encontra no espaço total. Para começar, o acesso às fontes de informação não é o mesmo. Ora, na fase atual da economia, ser desinformado equivale a estar desarmado diante das mutações tão rápidas que atingem a vida cotidiana de cada um (SANTOS, 2007, p. 113).

Por fim, importa dizer que a noção de cidadania cultural desloca o fomento dos grupos privilegiados no campo das artes e da cultura para os setores marginalizados pelas políticas do setor. As ideias em torno da noção de cidadania cultural devem ser capazes de inspirar novas formas de construção de um espaço público "discursivo", de modo que as populações periféricas e dos setores populares sejam capazes de dar visibilidade a si e a suas lutas sociais (STEVENSON, 2003). O fomento à cultura possibilita que uma diversidade de agentes culturais circule e participe da vida cultural de seu local, região e país, introduzindo estéticas não dominantes. A cidadania cultural se torna, então, a busca por uma sociedade comunicativa, uma vez que se defende que pessoas e grupos marginalizados e, por isso, invisibilizados, tenham espaço de expressão.

Considerações finais

Políticas de fomento não são meros instrumentos de apoio à cultura. No Brasil, o fomento dos maiores volumes de recursos se destina, historicamente, para grandes centros urbanos e para setores inseridos nas culturas legitimadas. Isso conduz, como nos faz compreender Dagnino (2014), ao terreno do pluralismo liberal, que reforça as relações de poder inscritas nas diferentes expressões culturais e isola quem está invisibilizado.

Embora sejam notórios os avanços obtidos com o delineamento de processos de formulação de políticas públicas de cultura cada vez mais participativos, democráticos e com respaldo legal no ordenamento jurídico brasileiro – a exemplo do Plano Nacional de Cultura e da Política Nacional de Cultura Viva –, a descontinuidade programática da intervenção do Estado no campo da cultura se mantém. A marginalização de indivíduos e grupos se apresenta, assim, de forma manifesta, na trajetória das nossas políticas culturais.

Nesse sentido, mais uma vez podemos acionar as análises de Chaui (2009), em especial, quando a autora identifica que na sociedade brasileira prevalece uma lógica baseada na dicotomia privilégios versus carências. Indubitavelmente, esta lógica latente e binarista perpetua sistemas de dominação e exclusão que, por sua vez, se distanciam muito da ideia de direitos e de cidadania.

A partir do ensaio teórico desenvolvido, compreendemos que os problemas adstritos às políticas de fomento à cultura brasileira revelam, em certo sentido, o distanciamento do Estado das noções de cidadania e direitos culturais. A relação simbiótica entre direitos culturais e cidadania cultural trabalhada neste artigo faz emergir a participação enquanto aspecto central. Participar

da vida cultural e da comunidade política compreende o reconhecimento de direitos de acesso, de criação e produção, de participação em decisões públicas, entre outros.

Os aportes teóricos acionados contribuíram, assim, para argumentarmos e defendermos o fomento como componente fundamental na reversão da desigualdade de trocas simbólicas. Modelos de ação atentos à diversidade de territórios e agentes culturais resultam no alargamento da cidadania e são capazes de promover maior equidade no acesso aos bens culturais, no diálogo social e nas oportunidades de participação na vida cultural, ou seja, na efetivação dos direitos. De maneira simples e direta, buscamos demonstrar que as políticas de fomento à cultura são instrumentos cruciais de promoção da cidadania e dos direitos culturais. Que esta utopia nos guie. ■

[GIULIANA KAUARK]
Doutora e mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e Professora permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Coordenadora do grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural e pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural.
E-mail: giulianakauark@gmail.com

[JULIANA SILVA ALMEIDA]
Gestora de projetos no Instituto Energia do Sertão. Mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Especialista em Gestão Cultural pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Possui MBA em Gestão de Projetos pela Universidade Salvador (Unifacs). Membro do Observatório de Políticas e Gestão Culturais da UFBA.
E-mail: julisalmeida@gmail.com

Referências

BOLÁN, Eduardo Nivón. **La política cultural**: temas, problemas y oportunidades. Cidade do México: Conselho Nacional para a Cultura e as Artes, 2006.

BRASIL. Emenda constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 ago. 2005. Disponível em: https://bit.ly/3hQGbtQ. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 dez. 1991. Disponível em: https://bit.ly/3Erm66V. Acesso em: 17 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 3 dez. 2010. Disponível em: https://bit.ly/3kpEDbX. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 jul. 2014. Disponível em: https://bit.ly/2XHPs0q. Acesso em: 20 set. 2021.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**. Salvador: Secretaria de Cultura: Fundação Pedro Calmon, 2009.

CHAUI, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.

COELHO, Teixeira. Direito cultural no século XXI: expectativa e complexidade. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 11, p. 6-14, 2011a.

COELHO, Teixeira. O novo papel dos direitos culturais: entrevista com Farida Shaheed, da ONU. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 11, p. 15-26, 2011b.

COUTINHO, Carlos Nelson. Democracia: um conceito em disputa. **Socialismo e Liberdade**, Rio de Janeiro, v. 1, 2009. Disponível em: https://bit.ly/2VOnnDB. Acesso em: 15 fev. 2021.

COUTINHO, Diogo R. O direito nas políticas públicas. ***In***: MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta. **A política pública como campo multidisciplinar**. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013. p. 181-200.

DAGNINO, Evelina. Diversidade cultural, cidadania e construção democrática. ***In***: MIGUEZ, Paulo; BARROS, José Márcio; KAUARK, Giuliana (org.). **Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 87-100.

FURTADO, Celso. Política cultural e o Estado. ***In***: FURTADO, Celso; FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). **Ensaios sobre cultura e o ministério da Cultura**. v. 5. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 103-106.

KAUARK, Giuliana. Os direitos culturais no plano nacional de cultura. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 119-135, 2014.

LAAKSONEN, Annamari. O direito de ter acesso à cultura e dela participar como características fundamentais dos direitos culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 11, p. 49-60, 2011.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. Direitos humanos e direitos culturais. **Conselho Nacional de Política Cultural**, Brasília, DF, 2007. Disponível em: https://bit.ly/3lzq3Ok. Acesso em: 7 fev. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração universal dos direitos humanos**. Paris: Comitê de Redação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: https://bit.ly/2VNTXWa. Acesso em: 1 jan. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Observación general nº 21**: derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1a, del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). Genebra: ONU, 2009. Disponível em: https://bit.ly/3nFjM6t. Acesso em: 5 fev. 2021.

PEDRO, Jesús José Prieto de. **Cultura, culturas y constitución**. Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006.

PIOVESAN, Flávia. Direitos sociais, econômicos e culturais e direitos civis e políticos. **Sur, Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 20-47, 2004.

ROCHA, Renata; FERNANDES, Taiane. Introdução. ***In***: RUBIM, Antonio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (org.). **Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 15-32.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Teses sobre financiamento à cultura. ***In***: VALIATI, Leandro; MOLLER, Gustavo (org.). **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Centro de Estudos Internacionais sobre Governo, 2016. p. 267-278.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery (org.). **Cultura viva**: avaliação do programa arte educação e cidadania. Brasília: Ipea, 2010.

STEVENSON, Nick. **Cultural citizenship**: cosmopolitan questions. Maidenhead: Open University Press, 2003.

TURINO, Célio. Ponto de cultura: a construção de uma política pública. **Cadernos Cenpec | Nova série**, São Paulo, v. 5, n. 7, p. 23-31, 2010.

VARELLA, Guilherme. **Plano nacional de cultura**: direitos e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

VICH, Victor. **Desculturalizar la cultura**: la gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.

VIEIRA, Liszt. Cidadania global e estado nacional. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 395-419, 1999.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

FORMAÇÃO DE GESTORES DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS: DESAFIOS E PERSPECTIVAS

[ARTIGO]

José Marcio Barros
Universidade do Estado de Minas Gerais/Universidade Federal da Bahia
Plínio Rattes
Universidade Federal da Bahia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente texto discute como e por que a gestão de equipamentos culturais demanda a existência de gestores qualificados e reflete sobre quais habilidades e competências se espera que esses profissionais desenvolvam para realizar uma gestão comprometida com o exercício pleno da cidadania, dos direitos culturais e da proteção e promoção da diversidade cultural. O texto aborda ainda as adversidades que emergiram a partir da pandemia por Covid-19 e que impuseram novos desafios aos equipamentos culturais e aos profissionais que neles atuam.

Palavra-chave: Gestão cultural. Equipamentos culturais. Formação de gestores culturais.

This text discusses how and why the management of cultural equipment requires the existence of qualified managers and reflects on what skills and competences these professionals are expected to develop to carry out a management committed to the full exercise of citizenship, cultural rights, and protection and promotion of cultural diversity. The text also addresses the adversities that emerged from the Covid-19 pandemic and that imposed new challenges on cultural equipment and the professionals who work in them.

Keywords: Cultural management. Cultural equipment. Training of cultural managers.

En este texto aborda cómo y por qué la gestión de equipamientos culturales requiere la existencia de gestores cualificados y reflexiona sobre qué habilidades y competencias se espera que desarrollen estos profesionales para llevar a cabo una gestión comprometida con el pleno ejercicio de la ciudadanía, los derechos culturales y la protección y promoción de la diversidad cultural. Además, se abordan las adversidades que surgieron de la pandemia del covid-19 e impusieron nuevos desafíos a los equipamientos culturales y a los profesionales que trabajan en ellos.

Palabras clave: Gestión cultural. Equipamiento cultural. Formación de gestores culturales.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185246

Introdução

A criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, é um importante marco político e institucional para a construção de políticas culturais no Brasil. Entretanto, é preciso lembrar que os antecedentes históricos do Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985 (BRASIL, 1985), que criou o MinC, foram marcados por intenso debate entre aqueles que defendiam a criação do ministério como estratégia para a construção efetiva de políticas culturais no país e os intelectuais de esquerda e políticos da chamada nova esquerda que se posicionavam contra, alegando que o melhor seria fortalecer a Secretaria de Cultura do Ministério da Educação (MEC) em vez de construir um novo e enfraquecido ministério (FERRON; ARRUDA, 2019). A despeito da falta de consenso, o debate, a mobilização e os posicionamentos, mesmo que contrários, expressavam a importância da cultura no processo de redemocratização do país:

> [...] na etapa de transição democrática da política brasileira, quando estavam sendo formuladas importantes mudanças de perspectivas no campo político e cultural, o horizonte constante de discussões sobre a criação de um ministério para a cultura refletia a importância que a área assumia na convergência dos movimentos democráticos. Desse modo, aproveitando o processo de abertura, partidos políticos, artistas e intelectuais colocavam-se na dianteira de tal discussão. O temor de a cultura ser novamente colocada como instrumento ideológico de controle do Estado, o fantasma da perseguição a artistas e intelectuais, a exemplo do atentado do Riocentro em 1981, das ameaças advindas do crescimento da indústria cultural e da massificação dos meios de comunicação, reverberavam a todo momento. Assim, as polêmicas e divergências em torno da criação do MinC constituem, sem dúvida, parte dos princípios fundantes do processo de redemocratização em curso na sociedade brasileira, bem como das disputas políticas previsíveis no contexto. Tal cenário apresenta componentes inextricáveis à compreensão do projeto e do formato adquiridos pelo Ministério da Cultura do Brasil (FERRON; ARRUDA, 2019, p. 189).

Com a efetividade da criação do ministério, a pasta tornou-se um dispositivo central na constituição do campo da gestão cultural no país, junto ao crescimento do mercado cultural e à expansão da malha de equipamentos culturais, oportunizados pela implantação de mecanismos de fomento à cultura via incentivos fiscais.

Nas décadas seguintes viram-se proliferar espaços criados e mantidos por associações, grupos e coletivos artísticos-culturais independentes em diversidade de tamanho e estrutura, conteúdos e acervos, modos e práticas de gerir.

Atualmente, segundo o site Mapas Culturais[1], que congrega os dados do antigo cadastro do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC),

1 O Mapas Culturais é um banco de dados disponível on-line que congrega o antigo cadastro do SNIIC e é integrado a outras bases de dados da Secretaria Especial da Cultura, como a Rede Cultura Viva, o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas e o Cadastro Nacional de Museus. Disponível em: http://mapas.cultura.gov.br/. Acesso em: 24 abr. 2021.

mantido pelo governo federal e preenchido pela sociedade civil, o país possui 12.226 equipamentos culturais[2], entendidos como aqueles edifícios construídos com o objetivo de produzir, elaborar e disseminar práticas culturais e bens simbólicos. Ou seja, aqueles espaços concebidos, projetados e legitimados socialmente como locais de acolhimento de uma ou mais expressões da cultura, a exemplo de biblioteca, centro cultural, museu, galeria de arte, teatro, circo e cinema.

O site congrega ainda outros espaços de produção cultural, no sentido mais amplo, como instituições de ensino, arquivos públicos, terreiros, igrejas e pontos de cultura, a princípio não construídos com a função de abrigar atividades artístico-culturais, mas que, a depender dos usos e apropriações que lhes são dados, podem também ser destinados a essas atividades – é o caso das praças, coretos, largos, parques, escolas etc. Ao todo, os equipamentos e espaços culturais estão classificados em mais de 100 categorias[3], totalizando 22.340 locais distribuídos nas cinco regiões do país.

Apesar do crescimento em termos quantitativos e da diversificação de equipamentos culturais no Brasil, eles ainda estão concentrados espacialmente em determinadas regiões do país, nos municípios e em determinadas localidades dentro das cidades; em geral, são insuficientes para atender a toda a população e a suas variadas expressões e manifestações culturais, conforme evidenciado em diversos estudos acadêmicos (ALLUCCI, JORDÃO, 2012, 2014; BOTELHO, 2001, 2003; NUSSBAUMER, RATTES, 2005; RATTES, 2017; VAZ, JACQUES, 2003) e demonstrado nos dados mais recentes revelados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) na pesquisa *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2018*, que diz que "para equipamentos ditos tradicionais, como museus e teatros, houve aumento desde o início da série, com pico em 2014 e redução na medição de 2018, o que pode estar ligado à crise econômica e fiscal nos municípios", entretanto, "em 2018, 35,9% das crianças e adolescentes no Brasil viviam em municípios sem museu, 34,6% sem teatros ou salas de espetáculo e 43,8% em municípios sem cinemas" (IBGE, 2019, p. 163).

Essa é uma deficiência que acompanha a infraestrutura social e urbana do país ao longo de sua história, a despeito da importância dos espaços de produção cultural para a garantia e promoção dos direitos culturais individuais e coletivos de toda uma comunidade, conforme previsto no artigo 215 da Constituição Federal brasileira, que diz que o "Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais"[4] (BRASIL, 1988).

2 O cadastro apresenta uma síntese sobre o espaço, o tipo de categoria, quais áreas atuam, os critérios de uso, se possuem acessibilidade, qual a capacidade, além de endereço e contatos. É possível acessar ainda a agenda de programação e uma galeria de vídeos e fotos, quando atualizados pelos gestores. Os dados foram coletados em 24 de abril de 2021.

3 Tais como teatros, cinemas, museus, bibliotecas, circos, galerias, igrejas, trios elétricos, sebos, *lan houses*, mesquitas, terreiros, praças, escolas de artes, bancas de jornal, antiquários, centro comunitário, centro espírita, drive-in, livrarias, sala de leitura etc.

4 No texto constitucional, é possível encontrar alguns exemplos do que a doutrina especializada

No campo do ideal, os equipamentos culturais, quando bem administrados e/ou utilizados, colaboram em diversos aspectos para o desenvolvimento humano nas cidades onde estão inseridos. No sentido social, têm potencial para promover a cidadania e a diversidade, visto que se tornam lugares de encontro para a convivência e articulação de diferentes saberes, conteúdos e narrativas de uma população. Economicamente, são essenciais para a cadeia produtiva da cultura, além de contribuírem para outros mercados, como o turístico, por exemplo. Do ponto de vista territorial e urbano, constituem espaços privilegiados no desenho das cidades e, em geral, atraem investimento na malha rodoviária, no saneamento, na segurança etc. do entorno. Na perspectiva criativa, contribuem para a experimentação artística e o despertar para outros olhares, sentidos e sensibilidades que envolvem os anseios e dilemas de nosso tempo e espaço.

Para que os equipamentos culturais cumpram com as dimensões comentadas acima e contribuam para o exercício dos direitos culturais, surge a necessidade de uma articulação entre a complexidade e a peculiaridade do próprio equipamento e de sua relação com as diversas realidades territoriais e setoriais que o envolvem. Evidencia-se, portanto, que a diversidade cultural da sociedade, do ponto de vista dos diferentes sistemas de valores e práticas de distintos contextos e temporalidades, é um elemento central e inevitável a ser considerado na gestão desses equipamentos.

A formação de gestores de equipamentos sintonizados com tais questões demanda uma perspectiva holística, capaz de garantir competência para atuar com e a partir da diversidade cultural, ou seja, entendendo que há uma "diversidade de modos de se instituir e gerir a relação com a realidade" (BARROS, 2011, p. 21).

> Trata-se de pensar na imbricação entre os termos, ou seja, ao se falar de diversidade cultural nos referimos a modelos normativos diversos que ordenam não apenas a produção e as trocas simbólicas no campo estético, religioso e lúdico, mas que se referem também às maneiras como se definem as formas de aprendizagem, circulação, apropriação, distribuição, mercantilização de bens e processos culturais. A diversidade é, forçosamente, mais que um conjunto de diferenças de expressão, um campo de diferentes e, por vezes, divergentes modos de instituição. Chamo a isso, modos de instituir, de modelos de gestão. Para além de reconhecer a necessidade de se construir competências gerenciais nos diferentes campos culturais, o desafio parece ser o de estar atento para os modos de gestão que se fazem presentes nos diferentes padrões culturais (BARROS, 2011, p. 20-21).

Nesses termos, uma gestão cultural atenta e coerente com a diversidade não deve estar limitada aos diferentes atores envolvidos, mas estar presente em todas as camadas e dimensões, que incluem ainda os modos de gerir, os conteúdos

usualmente considera como espécies de direitos culturais. São eles: o direito autoral (artigo 5º, XXVII e XXVIII), o direito à liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação (artigos 5º, IX, e 215, §3º, II), o direito à preservação do patrimônio histórico e cultural (artigos 5º, LXXIII, e 215, §3º, inciso I); o direito à diversidade e identidade cultural (artigo 215, caput, § 1º, 2º, 3º, V, 242, § 1º); e o direito de acesso à cultura (artigo 215, §3º, II e IV) (ALEM, 2017).

disponibilizados, os públicos atendidos, as lógicas e dinâmicas locais, a comunicação do espaço cultural etc. Tudo orquestrado na perspectiva da pluralidade e equidade, na busca pela defesa e reconhecimento dos diferentes sujeitos, práticas e realidades culturais de determinado território.

Imaginar os equipamentos culturais para a próxima década, portanto, exige obrigatoriamente do campo a reflexão sobre a formação dos gestores que ali atuam, sobretudo na perspectiva da diversidade cultural. Por óbvio, outras demandas são igualmente importantes quando nos referimos às políticas públicas para o segmento dos espaços culturais, a exemplo de ações que enfrentem a defasagem e concentração espacial da infraestrutura cultural do país; programas de fomento direcionados exclusivamente aos espaços para além da produção criativa, incluindo linhas de apoio à manutenção física e qualificação do aparato técnico etc.; e a produção sistemática de dados e informações para a formulação de indicadores específicos que envolvam o universo dos equipamentos culturais, a exemplo de estudos sobre hábitos e práticas culturais da população.

A formação como política pública

Em 2010, a temática da formação e qualificação na área da cultura foi contemplada no Plano Nacional de Cultura (PNC)[5], com sete das 53 metas que o compõem abrigadas na categoria educação e capacitação. Dessas sete, ao menos quatro tangenciam a demanda referente à qualificação de profissionais do campo. Na categoria gestão pública, que congrega outras quatro metas, uma delas é voltada especificamente para a capacitação de gestores de espaços culturais, conforme observado na Tabela 1.

Embora louvável a implementação de um plano nacional de cultura que estabelece metas de longo prazo, é preciso reconhecer as deficiências e precariedade desse instrumento de gestão, sobretudo no que diz respeito à ausência de dados, à escassez de recursos financeiros e de gestão, além de metas e indicadores mal elaborados. Em grande medida, o PNC é fruto de uma institucionalização ainda recente e frágil do campo das políticas públicas de cultura no país e de um arcabouço administrativo e jurídico precários.

Das seis metas listadas na tabela, apenas uma se refere especificamente à capacitação de gestores de espaços culturais, ainda assim restrita àqueles mantidos ou apoiados pelo então Ministério da Cultura. Trata-se da meta 35, que até 2018 tinha alcançado 42% do estabelecido, o que torna razoável supor, considerando o atual desempenho do governo federal, que há grande chance de não ser cumprida em totalidade até o final do plano, em 2022.

5 O PNC é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. A vigência prevista inicialmente era decenal, devendo encerrar-se em dezembro de 2020, no entanto, por meio da Medida Provisória nº 1.012, de 1º de dezembro de 2020, o plano foi prorrogado por mais dois anos, totalizando a duração de 12 anos (2010-2022). As 53 metas foram agrupadas em 10 categorias: economia; educação e capacitação; informações e dados culturais; acesso, difusão e criação; gestão pública; direito autoral; diversidade cultural; fomento, financiamento e incentivo; políticas culturais; e espaços culturais.

[Tabela 1]

Metas do PNC relacionadas à formação de profissionais da área da cultura

Categoria: Educação e Capacitação			
Nº	**Meta**	**Indicador**	**Situação da meta**
15	Aumento em 150% de cursos técnicos habilitados pelo MEC no campo da arte e cultura, com proporcional aumento de vagas.	Ampliar a oferta de vagas em cursos técnicos nas áreas das artes, designer e produção cultural.	Até 2017, somavam-se 167.8892 matrículas efetuadas. Não há dados de 2010 para se fazer referência.
16	Aumento em 200% de vagas de graduação e pós-graduação nas áreas do conhecimento relacionadas às linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura, com aumento proporcional do número de bolsas.	Triplicar as vagas de graduação e pós-graduação nas áreas de arte e cultura.	Até 2018, foi alcançada 89% da meta.
17	Aumento em 100% no total de pessoas qualificadas anualmente em cursos, oficinas, fóruns e seminários com conteúdo de gestão cultural, linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura.	Dobrar o número de pessoas qualificadas em cursos, oficinas, fóruns e seminários na área cultural.	Em 2018, foram capacitadas 47.233 pessoas, aumento de 159% em relação a 2010.
19	Aumento em 100% no total de pessoas beneficiadas anualmente por ações de fomento à pesquisa, formação, produção e difusão do conhecimento.	Dobrar o número de pessoas que recebem apoio para pesquisa, acadêmica ou de linguagem, nas áreas da cultura	Em 2018, houve um recuo de 36% no número de pessoas beneficiadas em relação a 2010.
Categoria: Gestão pública			
Nº	**Meta**	**Indicador**	**Situação da meta**
35	Gestores capacitados em 100% das instituições e equipamentos culturais apoiados pelo MinC	Formar gestores de espaços culturais	Em 2018, a meta alcançou 42% do planejado em relação ao ano de 2020.
36	Gestores de cultura e conselheiros capacitados em cursos promovidos ou certificados pelo MinC em 100% das unidades da federação e 30% dos municípios, dentre os quais, 100% dos que possuem mais de 100 mil habitantes	Formar gestores culturais em todos os estados e em cidades de médio e de grande porte	Em relação às Unidades federativas (UF), 100% da meta alcançada; em relação aos municípios, 85%; e municípios com mais de 100 mil hab., 70% da meta, até 2018

Fonte: Secretaria Especial da Cultura (2021)

Chama atenção também a meta 19, que teve um recuo significativo de 36% em relação ao ano base de referência, 2010, no que diz respeito ao total de pessoas que recebem apoio para pesquisa nas áreas da cultura, o que atesta os retrocessos da pasta e denota o apagão das políticas públicas de cultura atualmente. Há uma crescente paralisia do governo, em especial do plano federal, simbolizada pela destituição do Ministério

da Cultura, cuja primeira tentativa ocorreu em 2016, no governo Michel Temer, filiado ao Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), e concretizado em 2019, no governo Jair Bolsonaro (sem partido). O período é marcado pelo enfraquecimento ou interrupção de programas e projetos, não havendo necessariamente propostas consistentes para substituí-los ou reformulá-los ou ainda novas proposições. Fora isso, em relação à gestão atual, mesmo após mais da metade do mandato, não há clareza sobre o plano de governo, além das omissões e descontinuidades impostas. O governo demonstra, por vezes, uma postura contra a cultura, sobretudo no que diz respeito às dimensões e abordagens mais abstratas, reflexivas e contra hegemônicas que lhe são inerentes.

Apesar do inegável avanço que o PNC e o Sistema Nacional de Cultura (SNC)[6] representam para as políticas culturais no país, é preciso avaliar essas experiências com criticidade. O SNC e PNC são fruto de intensas e prolongadas discussões da área, porém, uma década após a instituição deles, podemos atestar, absolutamente, que as conquistas relacionadas aos direitos humanos, em especial no campo da cultura, não findam no estabelecimento de leis e regramentos jurídicos, ao contrário, estes são o meio pelo qual conquistas podem ser efetivamente alcançadas. Isso demanda a (re) estruturação de mecanismos de transparência, participação e controle social, que muito avançaram a partir da redemocratização do país, mas que vêm enfrentando grande resistência nos últimos anos, sobretudo do governo Bolsonaro. Reflete parte dessa percepção o fato de, logo após completar 100 dias de governo, em abril de 2019, o presidente extinguir ou transformar, sem qualquer tipo de consulta ou debate público, 35 conselhos relacionados às políticas públicas de áreas diversas e segmentos específicos, a exemplo de população de rua, LGBTQIA+, indígenas, entre outros, que contavam com a participação de entidades da sociedade civil como representantes, sob a justificativa da necessidade de desburocratizar e permitir maior eficiência ao governo, alegando que esses conselhos atravancam o desenvolvimento, conforme noticiado pela imprensa no período[7].

Sabe-se, no entanto, que o desmonte das instâncias de escuta, interlocução, negociação ou controle social servem ao enfraquecimento de políticas como o PNC e SNC, que possuem como base conceitual a participação da sociedade civil em seus processos de constituição, execução e acompanhamento.

Contudo, o envolvimento efetivo da população nas questões da cultura demanda novas estratégias que estabeleçam pontes com outras áreas, grupos e indivíduos a partir de diálogos verdadeiramente horizontais, além do investimento na (re)construção lúdica e criativa, no imaginário coletivo, de uma narrativa de que cultura é

6 O SNC propõe um modelo conjunto de atuação entre os entes federados (União, estados, Distrito Federal e municípios), estabelecendo uma orientação federal para nortear as ações das demais esferas de poder. Foi instituído por meio da Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, que acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal.

7 A extinção dos conselhos federais com a participação da sociedade civil foi amplamente divulgada pela imprensa no período, como a matéria da *Folha de S.Paulo*, de 14 de abril de 2019. Disponível em: https://bit.ly/3BIbmiI. Acesso em: 13 out. 2021.

um direito constitucional e universal, assim como educação e saúde, já compreendidas e internalizadas pela população em geral. Políticas públicas de cultura são para o benefício de toda a sociedade e não apenas para uma parcela, classe ou categoria profissional específica, mas essa compreensão ainda não é difundida e, apesar de reconhecida pelo campo, há poucas estratégias efetivas em ação que busquem alterar esse contexto. Não à toa, muitos dos avanços conquistados e aparentemente consolidados, sobretudo no campo institucional, têm sido paulatinamente esvaziados, enfraquecidos ou simplesmente descontinuados, sem muito alarde ou contestação de setores fora do campo da cultura.

Formação de gestores para equipamentos culturais

Apesar da instabilidade e fragilidade das políticas culturais brasileiras nos três níveis da federação, foi possível garantir certa institucionalidade e formalização ao campo cultural nas últimas décadas. É a partir da organização da área, tanto na esfera pública quanto privada, concomitante às transformações econômicas de âmbito global, que emerge a necessidade de profissionais especializados para atuar na área da cultura. O gestor cultural está entre as categorias profissionais que surgem a partir dessas transformações do campo.

Se no início esses profissionais aprendiam a partir da atuação cotidiana no mercado, aos poucos, cursos profissionalizantes, acadêmicos e de extensão foram sendo criados no país. Muitos deles mimetizam em seus currículos a ideia de cultura em voga nas políticas culturais vigentes do momento. Considerando que nos idos dos anos 1980 e 1990 imperava uma visão neoliberal da cultura, entendida como "um bom negócio", os cursos de formação eram voltados basicamente para o desenvolvimento de habilidades técnicas de captação de recursos via leis de incentivo fiscal e patrocínio direto, formatação de projetos, planejamento e execução de ações culturais etc. Esse cenário se solidifica ainda mais com a consolidação das políticas de fomento via edital empreendidas ao longo das décadas de 2000 e 2010, a despeito das inúmeras iniciativas governamentais pautadas pelas ideias de participação social e diversidade cultural, sobretudo a partir de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010). Surgiram inúmeros cursos país afora, muitos de curta duração e objetivos ainda mais tecnicistas, direcionados, não raro, quase que exclusivamente para o aprendizado operacional de um tipo de fomento ou financiamento específico.

Conformou-se assim uma espécie de hegemonia na qual impera uma "formação sob o paradigma da administração e do planejamento de projetos" (VICH, 2017). Embora seja um conhecimento fundamental, a complexidade da área e particularidades da cultura exigem a abordagem de outros aspectos. A formação de gestores culturais pressupõe ir além de modelos e formatos burocráticos, prevendo a formação de profissionais-cidadãos que prezam por uma "prática de gestão cultural que tenha como centro motivador a qualidade de vida do ser humano e o seu efetivo engajamento na formulação, acompanhamento e avaliação das políticas públicas" (BARROS; OLIVEIRA, 2011, p. 33).

Em 2008, no primeiro Seminário de Gestão Cultural[8], Barros questionou para qual fim político institucional o país queria formar gestores culturais, se "para um mercado no qual todos competem e estão estabelecendo relações de rivalidade na disputa da mesma coisa, para ver quem consegue chegar primeiro" ou se "nós estamos preocupados com as antigas e novas formas de geração de riquezas e trocas através da cultura?" (2008, p. 107).

> [...] penso a formação de gestores culturais na dimensão das competências para a consolidação da cultura como um ponto central de projetos de desenvolvimento humano ancorados em processos de economia solidária, de educação inclusiva e de modelos de sociedades plurais. É com essa pretensão que eu penso a importância da formação de competências para os gestores culturais, nesse foco da questão da cultura como epicentro de um modelo de desenvolvimento humano que trabalha não com qualquer economia e nem com qualquer mercado, muito menos com qualquer processo de transmissão de informação, mas sim de processos, inclusive de educação, e que tudo isso nos leve ao exercício efetivo da pluralidade no interior e entre as diversas sociedades (BARROS, 2008, p. 108).

Em consonância com Barros, Rodrigues (2009) entende a gestão no campo da cultura como um processo de mediação de produção material e imaterial de bens culturais, e de mediação de agentes sociais mais diversos. Mediação essa que busca estimular tanto os processos de criação e de fruição como as práticas de coesão social e de sociabilidade. O autor defende ainda que o profissional da área compreenda as práticas culturais como processos dinâmicos, ambíguos e sujeitos a significações diversas e que seja capaz de planejar segundo os fazeres e os quereres que os diversos indivíduos e grupos deixam aflorar de seus cotidianos (RODRIGUES, 2012).

Dessa forma, espera-se que o gestor cultural seja preparado para atuar como um mediador ou um maestro que orquestrará diferentes sujeitos e contextos. Caberá a ele o papel estratégico de coordenar e mediar as relações entre as ações culturais, os criadores, os públicos e as estruturas que permitam o desenvolvimento dessas operações. Para tanto, dele se exigirá, entre outras competências, capacidade para lidar com o sensível, a abstração e o intangível, além do domínio, ainda que mediano, dos conteúdos artísticos e culturais com os quais estiver trabalhando.

A formação desses profissionais, portanto, implica considerar a centralidade da cultura nas sociedades contemporâneas, em que os produtos e serviços culturais da chamada indústria cultural são fontes primordiais na constituição do imaginário dos indivíduos e coletivos, que até pouco tempo tinham como referência subjetiva quase que exclusivamente símbolos advindos da Família, Igreja e Estado. O lugar que as artes – cinema, teatro, literatura, música etc. – e as redes de comunicação – televisão, rádio, internet etc. – ocupam na formação do tecido social é inquestionável.

Parte considerável dessa produção simbólica é criada/difundida/consumida nos

8 Evento realizado pela Duo Informação e Cultura, na cidade de Belo Horizonte (MG), de 5 a 7 de novembro de 2008.

espaços culturais, tanto aqueles tradicionais e reconhecidos socialmente como os teatros, cinemas, museus, galerias, bibliotecas etc. como aqueles que são apropriados pelos fazedores de cultura e terminam por acolher expressões e manifestações culturais de forma pontual ou sistemática, como as praças, largos, parques etc.

Nesse sentido, considerando que o gestor cultural pode atuar em diferentes postos de trabalho, espera-se que o mercado disponibilize especializações para aqueles que desejem aprimorar o conhecimento em determinado segmento. No caso do gestor de equipamentos culturais, além de demonstrar capacidade de compreensão da estrutura social da comunidade e de articulação da produção cultural, promovendo e/ou enaltecendo determinadas narrativas a partir dela, deverá também adquirir capacidade técnica e operacional para administrar empreendimentos dessa natureza.

São múltiplos os desafios contemporâneos impostos à gestão dos equipamentos culturais, que podem variar de acordo com as realidades territoriais, financeiras, estruturais, geográficas, institucionais etc. em que cada um deles está inserido. Parte desses desafios dizem respeito a questões de sustentabilidade econômica para manutenção das despesas prediais e de pessoal e investimento nas ações desejadas; constituição de processos de mediação com os públicos regulares, potencial e almejados; estabelecimento de uma comunicação criativa e afetiva que promova aproximações e diálogos; proposições estéticas, artísticas e de conteúdo coerentes com os conceitos curatoriais do equipamento; e modelos e/ou práticas de gestão que façam sentido e lógica para os gestores e empreendimentos envolvidos.

No que diz respeito aos equipamentos culturais mantidos pelo poder público, pode-se adicionar ainda à lista de desafios um conjunto de questões específicas que envolve, por exemplo, o ciclo político, a decisão e a implementação das políticas públicas. Há também as influências político-partidárias e as disputas de agenda, por vezes acirradas, que são próprias da área, bem como as limitações impostas por burocracias que por vezes vão de encontro a uma abordagem mais contemporânea de atuação desses locais.

A flexibilidade, agilidade e capacidade de adaptação são qualidades importantes aos profissionais que estão gerindo equipamentos culturais, assim como estar atentos às dinâmicas sociais, tecnológicas, econômicas e políticas de seu tempo e espaço.

Desse modo, a existência de profissionais cada vez mais preparados e sintonizados com as abordagens aqui propostas pressupõe que os currículos dos cursos de formação absorvam a amplitude de habilidades e competências exigidas aos gestores culturais e dialoguem com a ideia de cultura como direito fundamental da sociedade. O que leva a considerar, portanto, o papel basilar que o formador – tanto instituições quanto docentes – desempenha nesse processo. Quem são os formadores? Como compreendem a cultura e suas complexidades? Como essa compreensão está disposta nos currículos? Por fim, quais metodologias e recursos pedagógicos utilizam?

Embora o país tenha acumulado nas últimas três décadas inúmeras experiências de formação de gestores tanto em nível técnico, universitário, de extensão e cursos livres, é emergente a ampliação e

articulação dessas ações, bem como a consolidação de uma rede permanente de discussão sobre o tema, tanto para contribuir na (re)formulação e/ou aprimoramento dos currículos como para garantir e fortalecer a inclusão dessa demanda na agenda das políticas culturais e sua devida execução e acompanhamento.

A atuação dos gestores culturais frente aos desafios da pandemia da covid-19

A capacidade de adaptação, flexibilidade e compreensão dos contextos dos profissionais que atuam no âmbito dos equipamentos culturais foi posta à prova diante da maior pandemia da história recente da humanidade, que impôs uma série de adversidades à classe, desafios que possivelmente não findarão ao término da crise sanitária.

Em março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS), diante da gravidade e rápida disseminação da covid-19, doença provocada pelo coronavírus Sars-Cov-2, anunciou que a contaminação iniciada na China no final do ano anterior havia atingido a classificação de pandemia. Desde então, segundo o Observatório Covid-19[9], mantido pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), a pandemia vem produzindo repercussões não apenas de ordem sanitária em escala global, mas também social, econômica, política e cultural sem precedentes na história recente das epidemias.

No Brasil, a covid-19 e suas consequências estão ainda mais acentuadas por conta da ação ineficaz (ou inação) do governo federal na liderança de proposições estratégicas de combate ao vírus e de cuidados com a saúde da população, provocando manifestações críticas dos demais poderes e de diversos setores da sociedade. O Supremo Tribunal Federal (STF), por exemplo, tem cobrado, reiteradamente, uma postura mais célere, assertiva e com base científica por parte do governo, e o Senado Federal instaurou uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar uma possível omissão do governo federal no combate à pandemia.

Enquanto isso, o setor cultural, que foi um dos primeiros a sofrer o efeito da crise econômica e social gerada pela pandemia, depara-se com eventos e projetos cancelados ou adiados e equipamentos culturais fechados, a princípio temporariamente, mas com a persistência do colapso e o longo período de descapitalização do mercado cultural, muitos, possivelmente, não voltarão a reabrir mesmo após o término da crise sanitária.

Vale considerar que o campo da cultura já vinha enfrentando uma série de reveses nos últimos anos, sobretudo no que diz respeito às políticas públicas e investimentos na área. A chegada da pandemia, em um cenário já instável e fragilizado, tornou ainda mais desafiadora a atuação dos profissionais do campo.

Diante desse panorama calamitoso, inúmeros movimentos e mobilizações foram realizados em diversas regiões do

9 Disponível em: https://bit.ly/3aBzhES. Acesso em: 13 out. 2021.

país buscando pressionar o poder público a socorrer efetivamente o setor cultural por meio da transferência de recursos. A articulação surtiu efeito e, em junho de 2020, foi sancionada a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (BRASIL, 2020), chamada de Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB), que estabelece um conjunto de ações para garantir uma renda emergencial para trabalhadores da área da cultura, além da manutenção de espaços culturais durante a pandemia da covid-19.

Além do desafio de ordem financeira, a despeito da lei emergencial, por óbvio insuficiente, o afastamento social, apontado como o recurso mais apropriado para combater o contágio do vírus, impôs aos fazedores da cultura repensar novos modos de criar e apresentar, bem como de se relacionar com os públicos. O esvaziamento dos espaços tradicionais de cultura e seu florescimento e/ou fortalecimento em outros ambientes, como o digital e o domiciliar, por exemplo, tem exigido dos profissionais da área capacidade de adaptação e percepção das tendências e possibilidades, bem como sensibilidade e astúcia para vislumbrar o que poderá permanecer ou não após a pandemia.

Muitos equipamentos culturais, por exemplo, lançaram mão do uso de ferramentas digitais para a realização de projetos e ações. Observa-se um aumento significativo de atividades desenvolvidas especialmente para o ambiente virtual ou que fizeram uso desse ambiente para serem veiculadas, parte expressiva com recursos da lei emergencial, a exemplo de shows musicais; espetáculos teatrais, circenses e de dança; saraus poéticos; clubes ou rodas de leitura; contação de histórias; performances e intervenções visuais; exposições virtuais; digitalização de acervos de museus e bibliotecas; feiras, festivais e mostras; debates, palestras e oficinas; e uma infinidade de outras e novas ações de cunho artístico-cultural.

É verdade que as tecnologias de informação e comunicação (TICs) já vinham sendo utilizadas pelos espaços de cultura, mas atingiram outro patamar com a pandemia e o isolamento obrigatório. Segundo levantamento realizado pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br)[10], em 2016, o uso das plataformas on-line (websites e redes sociais) pelos equipamentos culturais brasileiros (bibliotecas, cinemas, museus, teatros etc.) era voltado mais para divulgação de notícias e atividades das instituições do que para difusão de conteúdos culturais. Dados recentes, levantados pela mesma instituição em 2020, já durante a pandemia, indicavam que mais usuários de internet passaram a realizar atividades culturais como ouvir música e assistir a vídeos on-line. Segundo o relatório,

> O pagamento por serviços de streaming de filmes e séries apresentou um maior aumento nas classes mais baixas, enquanto os serviços de música tiveram maior adesão entre as classes mais altas. Ainda assim, as plataformas que disponibilizam conteúdos sob demanda não estão acessíveis para a maioria dos usuários de internet brasileiros. As transmissões on-line de áudio e vídeo em tempo real foram as que mais ganharam

10 O Cetic.br tem a missão de monitorar a adoção das TICs no Brasil. Criado em 2005, é um departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), ligado ao Comitê Gestor da Internet do Brasil (CGI.br).

> projeção no período, evidenciando o fenômeno das lives. Em relação a 2016, a proporção de usuários de internet que acompanharam tais transmissões praticamente dobrou, mas segue predominante entre aqueles de classes mais altas e com maior grau de instrução. Já a demanda por atividades presenciais diminuiu drasticamente: em 2018, mais de um quarto (27%) dos usuários que compraram produtos ou serviços pela Internet adquiriram ingressos on-line para atividades presenciais, proporção que caiu para 5% nos últimos três meses (CETIC.BR, 2020, p. 6).

Os números evidenciam uma mudança de comportamento tanto do produtor quanto do público; resta-nos saber, porém, a dimensão e a possível consolidação dessas mudanças provocadas pelo uso das TICs e aceleradas por conta da pandemia. Por exemplo, qual o nível da informatização dos equipamentos culturais durante esse período? É uma informatização adaptada para atender momentaneamente às demandas ou serão incorporadas à estrutura técnica e criativa desses locais? A produção de conteúdo desses equipamentos para o ambiente digital irá permanecer, aumentar, diminuir ou acabar após o término da pandemia? Em que medida o uso das novas ferramentas digitais pode contribuir para a ampliação da diversidade cultural e o direito à cultura?

Em relação à última pergunta, vale considerar que a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), alerta que

> Os processos de globalização, facilitados pela rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação, apesar de proporcionarem condições inéditas para que se intensifique a interação entre culturas, constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres (UNESCO, 2005, p. 2).

Embora sejam inegáveis as possibilidades de expansão de públicos e práticas culturais provocadas pela adoção das tecnologias da informação e comunicação por parte dos equipamentos culturais e seus gestores, as potencialidades dessa utilização ficam prejudicadas diante do desequilíbrio do acesso à internet no país que, mesmo tendo dobrado na última década, em 2019 representava 74% da população brasileira (CETIC.BR, 2020). A baixa qualidade do acesso entregue em muitos domicílios, sobretudo nas regiões periféricas, corrobora a pesquisa publicada pelo Observatório da Diversidade Cultural (ODC), em 2020, na qual gestores de equipamentos culturais de diferentes regiões do país declararam a impossibilidade de desenvolverem uma programação on-line por não disporem de um bom acesso à internet (COSTA; RATTES, 2020). Há falta de infraestrutura e competências para o uso das ferramentas digitais, além da distribuição dos dados e algoritmos que atendem a interesses de grandes corporações empresariais (LIMA, 2018).

Ainda assim, a despeito dos impedimentos acima, as ferramentas digitais têm potencial para ampliar ainda mais o campo de atuação dos equipamentos culturais para além de suas fronteiras geográficas e territoriais, o que impõe novos desafios e possibilidades aos gestores que ali atuam, como:

- A equalização do uso das TICs à produção criativa do equipamento cultural, com vistas a ampliar as oportunidades de fruição e práticas culturais a um maior número de pessoas;

- O desenvolvimento e disseminação de práticas sustentáveis e sanitariamente corretas;

- A capacidade de articulação da cultura com outras áreas do campo social, como a educação, saúde, habitação, segurança pública etc., de forma mais efetiva;

- Desenvolvimento de uma política de maior interação e participação dos públicos, por meio de canais virtuais de participação, como conselhos de programação e gestão, por exemplo;

- Abertura de espaços e pauta para a realização de ações provocadas ou propostas pelas comunidades do entorno.

Considerações finais

Diante das complexidades da cultura e, por conseguinte, dos equipamentos culturais, não se espera do gestor que ali atua "mais do que a capacidade de transformar fraquezas em fortalezas, ameaças em oportunidades, o inesperado em previsível", ao contrário, desse profissional se espera "habilidades do ponto de vista de análise conceitual, metodológica e também tática" (BARROS, 2008, p. 110). Os espaços culturais são dotados de características particulares e missões distintas, além de estarem inseridos em uma determinada conjuntura social, histórica, cultural, geográfica, territorial, econômica, política etc. que lhes conferem singularidades próprias. Dessa forma, a realidade, em curso e em construção, deve ser a principal fonte de consulta e inspiração para esses profissionais. Considerando que a realidade é conformada por uma diversidade de signos e modos de vida, esta é elemento imprescindível nos processos de gestão.

Nesses termos, a formação de gestores para equipamentos culturais é um tema a ser tratado pelas políticas culturais com a devida atenção e a mesma complexidade que a cultura ocupa na vida contemporânea.

[JOSÉ MARCIO BARROS]
Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (IHAC-UFBA). Coordena o Observatório da Diversidade Cultural (ODC) e o Programa Pensar e Agir com a Cultura.
E-mail: josemarciobarros2013@gmail.com

[PLÍNIO RATTES]
Doutorando e mestre pelo IHAC-UFBA. Graduado em Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura pela Faculdade de Comunicação da UFBA (Facom). Pesquisador do ODC.
E-mail: pliniorattes@gmail.com

Referências

ALEM, Nichollas. O que são direitos culturais? **Instituto de Direito, Economia Criativa e Artes**, São Paulo, 23 jan. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3DGw6Ia. Acesso em: 17 jul. 2021.

ALLUCCI, Renata R.; JORDÃO, Gisele. **Panorama setorial da cultura brasileira, 2011/2012**. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.

ALLUCCI, Renata R.; JORDÃO, Gisele. **Panorama setorial da cultura brasileira, 2013/2014**. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2014.

BARROS, José Márcio. Cultura, diversidade e os desafios do desenvolvimento humano. *In*: BARROS, José Márcio (org.). **Diversidade cultural**: da proteção à promoção. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 15-22.

BARROS, José Márcio; OLIVEIRA, José Junior (org.). **Pensar e agir com cultura**: desafios da gestão cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BOTELHO, Isaura. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. **Espaço & Debates**, São Paulo, v. 23. n. 43-44, 2003.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: https://bit.ly/2B7YqIU. Acesso em: 21 maio 2021.

BRASIL. Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 1985. Disponível em: https://bit.ly/2YN78Yv. Acesso em: 13 out. 2021.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3BlfFQU. Acesso em: 7 out. 2021.

CETIC.BR. **Painel TIC covid-19**. Pesquisa sobre o uso da internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus: atividades na internet, cultura e comércio eletrônico. São Paulo: Cetic.br, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3p00Ika. Acesso em: 13 out. 2021.

COSTA, Kátia; RATTES, Plínio. Pandemia por covid-19 e isolamento social: uma leitura sobre espaços culturais. **Boletim Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 89, n. 3, p. 103-112, 2020.

FERRON, Fábio M.; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 173-193, 2019.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: https://bit.ly/3mNuhm1. Acesso em: 13 out. 2021.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Práticas culturais on-line e plataformas digitais: desafios para a diversidade cultural na internet. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 7, p. 74-89, 2018.

NUSSBAUMER, Gisele; RATTES, Plínio. Equipamentos culturais de Salvador: públicos, políticas e mercados. *In*: ENCONTRO LATINO DE ECONOMIA POLÍTICA DA INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5., 2005, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Faculdade Social da Bahia, 2005. Disponível em: https://bit.ly/3BJgUcU. Acesso em: 13 out. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais**. Paris: Unesco, 2005. Disponível em: https://bit.ly/30d5Ab1. Acesso em: 13 out. 2021.

RATTES, Plínio. **Políticas e gestão de equipamentos culturais da cidade de Salvador-BA**: a perspectiva dos gestores. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Formação e profissionalização do setor cultural: caminhos para a institucionalidade da área cultural. **PragMATIZES**, Niterói, ano 2, n. 3, p. 63-80, 2012.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Gestão cultural e seus eixos temáticos. *In*: CURVELLO, Maria Amélia *et al.* (org.). **Políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro**: 2007-2008. Rio de Janeiro: Uerj: Decult, 2009. p. 76-93.

VAZ, Lilian; JACQUES, Paola. A cultura na revitalização urbana – espetáculo ou participação? **Espaço & Debates**, São Paulo, v. 23, n. 43-44, p. 129-140, 2003.

VICH, Victor. O que é um gestor cultural? *In*: CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello (org.). **Políticas culturais**: conjunturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 48-54.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

ARTIVISMO DE GÊNERO E MEDIAÇÃO SOCIOCULTURAL NO MANIFESTO TRANSPOFÁGICO DE RENATA CARVALHO

[ARTIGO]

Emerson Silva Meneses
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo propõe uma reflexão sobre a função mediadora exercida por artistas travestis no Brasil a partir da cena contemporânea. Para tanto, examina-se o caso do espetáculo teatral *Manifesto transpofágico*, da atriz Renata Carvalho. A partir da observação *in loco* do espetáculo, a análise evidencia os elementos de artivismo e mediação sociocultural ali praticados em prol de uma maior aceitação da transgeneridade em uma sociedade ainda marcada pela transfobia e pelo preconceito com a dissidência de gênero.

Palavras-chave: Gênero. Transgeneridade. Artes Cênicas. Artivismo. Mediação sociocultural.

This article proposes a reflection on the mediating role that transvestite artists in Brazil play in the contemporary scene. For that purpose, the theatrical show *Manifesto transpofágico* (Transpophagic manifest), by actress Renata Carvalho, is examined. Based on the on-site observation of the show, the analysis reveals the elements of artivism and socio-cultural mediation being practiced in favor of a greater acceptance of transgenderness in a society still marked by transphobia and prejudice towards gender dissidence.

Keywords: Gender. Transgenderness. Scenic Arts. Artivism. Socio-cultural Mediation.

Este artículo propone una reflexión sobre la función mediadora ejercida por artistas travestis en Brasil desde la escena contemporánea. Para ello, se examina el espectáculo teatral *Manifesto transpofágico* (Manifiesto transpofágico), de la actriz Renata Carvalho. Con base en la observación *in loco* del espectáculo, se evidencian los elementos de artivismo y de mediación sociocultural que se practican en favor de una mayor aceptación de la transgeneridad en una sociedad que aún manifiesta la transfobia y el prejuicio hacia la disidencia de género.

Palabras clave: Género. Transgeneridad. Artes Escénicas. Artivismo. Mediación Sociocultural.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.171049

Introdução

No Brasil, pelo menos desde a década de 1950, diferentes gerações de artistas travestis do palco e da tela têm ganhado projeção e desempenhado, com diferentes graus de intensidade, um importante papel no processo de transformação social rumo a uma maior aceitação da transgeneridade. O exemplo mais conhecido é o de Rogéria (1943-2017), que, após uma longa carreira no teatro e na televisão, acabou se tornando a "travesti da família brasileira". Outros exemplos históricos menos conhecidos são o de Ivaná, atuante nos anos 1950 e representante de uma geração anterior à de Rogéria, e o de Cláudia Wonder, de geração posterior, da década de 1980 (MENESES; JAYO, 2018).

A esses nomes históricos, vem se somando, mais recentemente, uma geração contemporânea de artistas travestis, surgida já no início do século XXI. São atrizes, dramaturgas, cantoras e performers como Renata Carvalho, Assucena Assucena, Ave Terrena, Verónica Valenttino, Ventura Profana, Leona Jhovs, Linn da Quebrada, Lyz Parayzo, entre outras. Essa geração se distingue das anteriores, de modo geral, por sua atuação mais marcadamente política. São artistas que assumem papéis ativistas dentro e fora de cena, com uma pauta simultaneamente estética e política que potencializa sua atuação como mediadoras socioculturais da transgeneridade.

Essas novas artistas travestis também se caracterizam pela produção de feminilidades "afrontosas". Diferenciam-se, assim, das gerações anteriores, que, em geral, procuravam reproduzir – e por vezes exorbitar – os ideais de feminilidade socialmente aceitos e palatáveis ao sistema cisnormativo, fazendo jus a qualificativos como o de "diva". A nova geração não é formada por divas travestis, mas por militantes aguerridas, engajadas na luta por visibilidade e aceitação social das identidades de gênero dissidentes.

Ainda não há, até onde foi possível avaliar, estudos acadêmicos que tenham se debruçado de forma aprofundada sobre o trabalho simultaneamente artístico e político dessa nova geração de artistas travestis. Este artigo apresenta parte de uma pesquisa voltada a suprir essa lacuna, procurando entender a forma como estas artistas, a partir da visibilidade que lhes é conferida pela cena e pela exposição midiática, questionam padrões, lidam com questões de aceitação e não aceitação social e participam do debate público, encaminhando a sociedade para um maior entendimento sobre as identidades de gênero dissidentes.

Para tanto, o artigo propõe um estudo de caso do espetáculo teatral *Manifesto transpofágico*, da atriz Renata Carvalho. O objetivo é, a partir deste espetáculo, compreender a função educativa que artistas travestis podem desempenhar como agentes transformadoras em uma sociedade ainda carente de informações sobre travestilidades e transgeneridades e ainda marcada pela transfobia e pelo preconceito com dissidências de gênero.

A fim de cumprir esse objetivo, o artigo é composto de mais seis partes, além desta introdução. A primeira seção é um brevíssimo relato biográfico sobre a atriz, resumindo sua trajetória pessoal e artística e o lugar que o espetáculo aqui analisado ocupa em sua

carreira. A segunda apresenta os dois conceitos-chave que serão mobilizados na análise: o de artivismo (COLLING, 2019; TRÓI, 2018) e o de mediação sociocultural (OLIVEIRA; GALEGO, 2005). A terceira seção registra as escolhas e procedimentos metodológicos. As seções quatro e cinco correspondem a um estudo de caso: uma descrição do espetáculo, seguida de sua análise, em que os achados são colocados em diálogo com os conceitos de artivismo e mediação sociocultural e também com pesquisas do campo das discussões de gênero e transgeneridade.

Renata Carvalho[1]

Nascida em 1981 em Santos, cidade litorânea do estado de São Paulo, Renata Carvalho assumiu sua identidade travesti em 2007. Antes de iniciar a carreira teatral, trabalhou na prostituição – atividade imposta com frequência a travestis e transexuais pela marginalização social a que são submetidas – e em salões de beleza. Sua chegada às artes cênicas se dá em 2002, pela Companhia Ohm de Teatro, primeiro atuando como produtora de espetáculos e, em seguida, como diretora e atriz.

Em 2007, reduzindo momentaneamente suas atividades no teatro, Renata se torna Agente de Prevenção Voluntária de Infecções Sexualmente Transmissíveis, Hepatites e Tuberculose da Prefeitura de Santos, trabalhando por 11 anos com travestis e mulheres trans forçadas à prostituição. Seu retorno aos palcos se dá em 2012, atuando no monólogo *Dentro de mim mora outra*, quando leva ao teatro pela primeira vez suas reflexões sobre corpos trans e demais corpos dissidentes.

Contudo, é em 2016 que a atriz se torna mais conhecida. Sob direção de Natalia Mallo, estreia o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, uma versão brasileira da peça escrita pela dramaturga transexual escocesa Jo Clifford. O *Evangelho* seria apresentado em diversos teatros e festivais do Brasil. Renata interpretava um Jesus travesti, o que provocou forte reação de segmentos conservadores e grupos religiosos fundamentalistas, acarretando proibições de exibição do espetáculo em algumas cidades.

Vale lembrar que artistas travestis são comumente aceitas pela sociedade cisgênero, desde que se mantenham em lugares de maior inteligibilidade, por exemplo alcançando a passabilidade cis. No mundo do palco, é comum vermos travestis na posição de glamurosas divas da cena (MENESES; JAYO, 2018) – justamente o oposto da Jesus Cristo travesti de Renata Carvalho.

As atuações como artista e como ativista se articulam em 2017, quando Renata funda, com outras artistas trans e travestis, o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) e lança o Manifesto Representatividade Trans, que reivindica a inclusão dos corpos trans nos espaços de criação artística. O manifesto demandava que personagens trans no teatro e nas

1 As informações factuais citadas nesta seção foram obtidas das redes sociais da própria artista e de diferentes entrevistas e declarações suas à mídia, pesquisadas na internet.

demais artes cênicas fossem interpretadas por atrizes/atores igualmente trans, que muitas vezes eram preteridos por atrizes e atores cisgênero até mesmo para esses papéis. Os resultados dessa demanda, embora tímidos, resultaram em maior presença de artistas trans em espetáculos, coletivos artísticos e produções dentro e fora do mainstream brasileiro.

Em 2019, Renata cria o monólogo *Manifesto transpofágico* – espetáculo que analisaremos neste artigo – com texto e atuação dela própria e direção de Luiz Fernando Marques. A partir de suas vivências, ela narra a experiência de ser um corpo travesti na sociedade hetero-cisnormativa. Para tanto, apresenta-se ao público como "uma transpóloga", isto é, uma antropóloga trans, e a partir dessa cena de fala se desenrola o relato. Renata fala de si e de travestis do passado – suas *transcestrais* na experiência de viver em corpos não aceitos, negados e criminalizados –, de cujas experiências ela se alimenta de forma antropofágica (transpofágica) para abordar a historicidade de suas vivências e corporalidade.

Ao fazer isso, a atriz usa seu corpo para mediar a experiência da travestilidade para uma plateia composta totalmente, ou quase totalmente, por pessoas cisgênero. Dialoga, assim, com um público que, ainda que em grande parte não seja alheio e se mostre politicamente sensível aos problemas enfrentados pela comunidade travesti e transgênero, desconhece a experiência de senti-los "na carne". O espetáculo pretende aproximar-nos dessa vivência, e nisso reside – eis a hipótese que quero desenvolver – seu caráter artivista e de mediação sociocultural.

Conceitos-chave: mediação sociocultural e artivismo

O conceito de mediação sociocultural tem origem no de mediação cultural, presente em discussões acadêmicas e em práticas profissionais nos campos da comunicação, da educação e da museologia (ABOUDRAR; MAIRESSE, 2016; PERROTTI, 2016; PERROTTI; PIERUCCINI, 2014). Para Aboudrar e Mairesse (2016), mediação cultural é um processo pelo qual, graças à ação de um intermediário – o mediador –, indivíduos ou grupos sociais assimilam determinada proposição – seja ela cultural, estética, política etc. – com a qual, de outra forma, não teriam contato. O mediador atua como um agente formativo, facilitador do contato e da aprendizagem com relação a determinado tópico ou proposição.

Oliveira e Galego estão entre os autores que ampliam a noção, acrescentando à expressão "mediação cultural" o prefixo "sócio". Mediação sociocultural, dessa forma, pode ser entendida como um processo comunicacional de transformação do social e requalificação das relações sociais, em temas em que há necessidade de reforçar a dimensão da diversidade, da interculturalidade e da coesão social. Assim, processos de mediação sociocultural funcionam como estratégias de resolução de conflitos e de intervenção em problemáticas de integração na e da sociedade. A ideia de que artistas travestis podem desempenhar função de mediadoras socioculturais rumo à aceitação social da transgeneridade já foi proposta em Meneses e Jayo (2018). Neste artigo, tal proposição é explorada a partir de um caso específico, no qual se buscam insights de como esse processo de mediação pode se dar na prática.

A mediação pode estar ligada aos artivismos, um neologismo que conecta o fazer artístico e a militância ou ativismo político. Como situa Colling (2019), a expressão vem sendo "utilizada tanto por algumas pessoas artistas quanto por pesquisadoras para se referir a determinadas produções artísticas que possuem propostas políticas mais explícitas" (COLLING, 2019, p. 12). Trói (2018) trata especificamente de artivismos *queer*, voltados a questões de sexualidade e gênero, descrevendo-os como "produções de acontecimentos que tratam de desestabilização sexual, de gênero, com caráter decolonial" (TRÓI, 2018, p. 76). O autor afirma ainda que a performance é uma das linguagens mais usadas nesse tipo de artivismo – linguagem em que podemos incluir a performance cênica de Renata em *Manifesto transpofágico*.

Essas duas noções conectadas – o artivismo como instrumento de mediação sociocultural para uma melhor compreensão social da transgeneridade – guiarão a análise e as considerações sobre o espetáculo.

Relato metodológico

Este trabalho pode ser visto como um estudo de caso instrumental. Stake (1995) defende a importância e a viabilidade do estudo de caso como estratégia para pesquisas qualitativas de orientação epistemológica interpretativista ou construtivista, isto é, feitas por pesquisadores que "afirmam que o conhecimento é construído e não descoberto" (STAKE, 1995, p. 99). Um caso é um objeto, pessoa ou sistema que se presta à investigação empírica e cujo exame pode auxiliar o pesquisador a construir interpretações sobre um dado tópico de interesse. É este o objetivo desta pesquisa: construir, a partir do exame de um espetáculo teatral, interpretações sobre a função mediadora de artistas travestis no processo de aceitação social da transgeneridade.

Stake (1995) distingue três modalidades de estudos de caso: intrínseco, instrumental e coletivo. No estudo de caso intrínseco, o pesquisador examina um caso pura e exclusivamente pelo interesse ou curiosidade que desperta – ou seja, o próprio caso é o tópico de interesse de pesquisa. Na segunda modalidade – instrumental –, examina-se um determinado caso com o objetivo de obter insights para a compreensão de um fenômeno mais amplo, que vai além do caso. O estudo de caso coletivo, finalmente, nada mais é do que um estudo instrumental estendido a mais casos: examinam-se vários casos para que forneçam insights sobre o tópico de interesse. Nesta pesquisa, como dito, Renata Carvalho e o *Manifesto transpofágico* são o caso selecionado, conformando um desenho de investigação baseado no estudo de caso instrumental.

Situado o método, passo a relatar as técnicas de investigação no campo. Faço-o em primeira pessoa, pois elas se basearam em uma vivência acima de tudo pessoal, por meio de interações informais produzidas no cotidiano. Em grande medida, a pesquisa de campo se inspirou em técnicas etnográficas, sobretudo a observação (FETTERMAN, 1998). Assisti ao *Manifesto transpofágico* em um domingo, 27 de outubro de 2019, em uma das duas sessões do espetáculo que haviam sido incluídas na programação do Teatro Sesc Santana, em São Paulo (SP). Escolhi assistir ao espetáculo em um lugar na lateral da quinta fileira de poltronas, de onde podia ter uma boa visão não só do palco, mas também do

restante da plateia, já que desejava observar também o público assistente. Durante o espetáculo fiz anotações breves, destinadas a auxiliar minha memória não só do espetáculo em si – frases do texto, movimentos de cena, aspectos do cenário e demais acontecimentos que me chamaram a atenção –, mas também da reação do público – gestos, interjeições e comentários vistos e ouvidos das pessoas sentadas próximas a mim. A sala, com capacidade para 330 pessoas, estava ocupada apenas com cerca de 50%, o que me permitia ter, da quinta fileira, uma boa visão de conjunto do público.

Minha ida ao teatro havia sido precedida por uma fase de preparação, que incluiu a leitura de críticas teatrais e matérias jornalísticas sobre o espetáculo. Vale mencionar que, meses antes, em março de 2019, o espetáculo havia sido apresentado na 6ª Mostra Internacional de Teatro (MIT) de São Paulo, onde recebeu atenção da mídia especializada. Também me ajudou a angariar referências o fato de eu já ter assistido, em 2017, fora do escopo desta pesquisa, ao espetáculo anterior de Renata, *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*. Essas leituras e referências prévias já me permitiam, mesmo antes de assistir ao *Manifesto*, ter algumas expectativas a respeito da performance artística que eu presenciaria e sua articulação com os conceitos de artivismo e mediação sociocultural selecionados como orientadores da análise.

Por fim, uma estratégia complementar consistiu na observação das publicações da atriz nas redes sociais, em particular em seus perfis no Facebook e no Instagram. Renata costuma compartilhar informações da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), além de conteúdos sobre machismo, transfobia, racismo etc., entremeados com postagens pessoais e de trabalho. Neste acompanhamento fiz uso das técnicas de "netnografia" – pesquisa etnográfica on-line – propostas por Kozinets (2014). Segundo o autor, embora mais disseminadas em pesquisas de marketing e consumo, essas técnicas vêm se fazendo presentes também nas ciências sociais. Elas me ajudaram, de forma complementar, a identificar e compreender o artivismo presente nas interações e no trabalho da atriz.

Manifesto transpofágico: descrição do caso

Esta seção tem por objetivo fazer uma descrição do monólogo a que assisti em 27 de outubro de 2019. Não se trata de um resumo do espetáculo, tampouco de uma resenha crítica. O que faço, a partir do material coletado conforme a metodologia descrita na seção anterior, é relatar as passagens do espetáculo selecionadas para a análise, a ser feita na seção subsequente. Destaco, assim, cinco cenas que nomeio da seguinte forma: "corpo sem rosto", "relato familiar", "bombadeiras", "o pronome e o toque" e "afetos e amores". Estes nomes não fazem parte do texto do espetáculo, foram dados às cenas por mim apenas para organizar a exposição.

Corpo sem rosto

Esta é a primeira cena do espetáculo. Antes dela, o público já podia observar, enquanto se acomodava, um telão instalado no palco, no qual já era possível imaginar que seriam projetadas imagens em vídeo ou foto. Sobre o telão apagado, um letreiro suspenso em neon já estava aceso, exibindo em letras

garrafais a palavra "TRAVESTI". Uma vez acomodado o público, a atriz entra no palco vestindo apenas uma calcinha bege, em tom próximo ao de sua pele. A luz lateral, vinda de refletores, recorta o cenário de forma que conseguimos ver o corpo, mas não o rosto. Renata Carvalho abre o espetáculo assim, um corpo sem rosto. Na primeira fala do espetáculo, ela começa a se apresentar à plateia:

> Este é meu corpo. Neste momento eu deveria me apresentar, dizer nome, idade, dizer quem eu sou, toda essa *mise-en-scène* que uma apresentação necessita. Mas [...] o meu corpo sempre chega antes. Na frente, como um muro, um outdoor, um letreiro piscante. Independentemente de quem eu sou ou do que faça. Mesmo existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas, CPF tal, RG tal, certidão de nascimento, não importa o nome escrito.

"Não importa o nome escrito": Renata remete aqui à possibilidade jurídica recentemente conquistada de mudança de nome e gênero na documentação civil ("CPF tal, RG tal"), mas também, e principalmente, ao apagamento social das identidades e individualidades travestis. Ela nos diz que falar de sua própria vida é o mesmo que falar da vida de outras travestis, não importa o nome ou o rosto que tenham. E prossegue explicando que, da mesma forma que tantas e tantas outras, ela teria gostado de viver sem ser constantemente apontada, observada, ofendida e expulsa em função unicamente de seu corpo. Para uma travesti, explica Renata, "minha história" e "nossa história" são expressões equivalentes. "Nós somos feitas de uma dramaturgia de histórias repetitivas", diz.

Só quando Renata começa a relatar eventos mais específicos de sua vida pessoal é que seu rosto passa a ser visto. Antes de começar, ela faz uma advertência: "Eu sou uma travesti, e se esta informação te traz desconforto, agora é a hora de se retirar do teatro". O aviso é dado duas vezes. Ninguém sai, e o relato tem início. Inevitavelmente, a história que conta segue um padrão comum às histórias de outras travestis. O resultado é que ela acaba apresentando o que sua trajetória tem de comum, não de singular. Renata fala de suas convicções e dúvidas na infância em relação à identidade de gênero, dos olhares, dos xingamentos, das violências familiares, da violência no período escolar, da expulsão de casa, da necessidade de se prostituir, da busca por uma feminilidade estético-política e da dificuldade de expressá-la e vê-la compreendida.

Relato familiar

A respeito de instituições sociais, a atriz nos lembra a primeira pergunta que é feita sobre cada um de nós ao nascermos, ou mesmo antes: "é menino ou menina?" É a partir da resposta a esta pergunta inaugural que nos é imposto o que devemos ser e, principalmente, o que podemos ou não fazer. Renata, assim, parece parafrasear Judith Butler (2017), quando a autora afirma haver uma norma social já instaurada para que o sexo e o gênero dos sujeitos estejam sempre em total conformidade. Ao afirmarmos ser o sujeito um menino ou uma menina ao nascer, diz Butler, o comprometemos à qualificação e impomos a expressão dele esperada. A sociedade tenta, assim, traçar um plano a ser seguido, mas que, às vezes, é transgredido. "Trans-gredido", diz Renata.

Renata relata outras perguntas e exclamações ao contar sua história familiar e sua transgressão às expectativas depositadas nela

ao nascer: "O que os outros vão dizer?", perguntavam-lhe em casa. "Você vai matar seu pai de desgosto!", era uma das exclamações. E a lista prossegue: "Filho viado eu não aceito, prefiro traficante!", "Faça suas safadezas entre quatro paredes, mas na rua seja homem", "Vai apanhar para aprender a ser homem!", "Você está com seios, Ricardo?" e "Se te perguntarem diga que não tem pai nem mãe".

Ao encerrar esse relato familiar, Renata desloca o discurso para a terceira pessoa. "E ela passou os últimos anos da vida correndo do menino que ela tentava ou costumava ser", diz. Renata fala de si como se se referisse a outras histórias, reforçando uma vez mais a similaridade e a repetição que marcam as histórias de vida de corpos travestis.

Renata encara o público ao falar sobre a "vergonha" que causou à família e sobre a forma como essa vergonha impactou sua vida:

> O efeito da vergonha é a abominação cisheteronormativa. Por causa dela, este corpo foi expulso da casa dos pais, assim como 90% dos corpos iguais a este são. Eu morri: aquilo do que não se fala, passa a não existir.

Bombadeiras

A certa altura do espetáculo, o telão que víamos ao fundo começa a ser usado. O texto de Renata passa a ser acompanhado da exibição de vídeos. A atriz começa a se referir a travestis do passado, suas "trancestrais" e, por meio delas, fala também do seu próprio corpo. Renata explica estar lançando mão de uma dramaturgia própria, que ela chama de "travaturgia", e que me parece ter um forte componente autoetnográfico. É o recurso que Renata usa para o autoconhecimento e a auto-observação, em um processo – e ao mesmo tempo produto – que, ao ser dividido com a sociedade cisgênera, encarnada no público, elucida uma realidade para muitos ainda exotificada.

Como parte da história travesti a que somos expostos, vemos no telão cenas de um programa televisivo famoso na década de 1980, apresentado pelo jornalista Goulart de Andrade (1933-2016). No episódio exibido, em tom de documentário, o apresentador, acompanhado pela travesti Andréa de Mayo (1950-2000), militante dos direitos T, explica os procedimentos mais comuns, na época, de transformação corporal e construção do corpo travesti. Vemos um grupo de travestis aguardando numa sala de espera para serem atendidas por uma bombadeira, nome que designava as travestis que moldavam com silicone o corpo de outras. Em seguida, numa sequência de quatro ou cinco minutos, vemos seções de aplicação e rápidas entrevistas com a bombadeira e com as travestis atendidas. O procedimento, que consistia em injeção de silicone industrial líquido com seringa própria para uso veterinário, prometia nádegas, pernas, seios e rostos dos sonhos. Antes da popularização das atuais próteses de silicone, este era um procedimento comum – e arriscadíssimo –, usado por travestis na marginalidade para moldar o corpo, em complemento a tratamentos hormonais.

A plateia atenta parece absorver as explicações dadas pela bombadeira sobre quais os locais do corpo em que se podia introduzir o "líquido sagrado", na expressão usada por Renata. A explicação é acompanhada de imagens das sessões de aplicação e dos insumos e equipamentos utilizados: o silicone líquido prestes a ser aplicado sendo depositado em um copo de vidro do tipo

americano, a agulha grossa, para uso veterinário, penetrando em pele humana, além do álcool líquido, papel higiênico e cola do tipo Super Bonder, usada para fechar os orifícios deixados pela perfuração da agulha na pele.

Renata interrompe o vídeo, traz de volta a atenção para si e fala sobre o silicone industrial que ela própria carrega aplicado. Confidencia ter usado esse recurso como forma acessível de alcance de um corpo desejado. "Em 2005 [...] deitei e bombei. Um litro de cada lado da bunda e meio litro de cada lado do quadril. Fiz a aplicação em dois dias, com duração de três horas e meia cada sessão". Seu relato dialoga com o vídeo recém-exibido. "Foram mais de 30 agulhadas. Você percebe o líquido entrando e sabe o local exato pelo calor, pelo calombo que vai se formando, pela sua pele que vai se esticando". Prossegue, relatando a dor sentida no momento de espalhar os calombos formados pelo silicone e, assim, dar a forma desejada ao corpo. "Este corpo foi construído por mim. Eu me fiz. De certa forma, fiquei grávida de mim mesma. Eu me pari!", diz sobre seu corpo, referindo-se a uma corporeidade feminina detalhadamente planejada. "É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitas." A frase ecoa no teatro e, neste momento, a plateia entende a corporeidade explicitada pela atriz: o uso de hormônios, a busca pelas curvas femininas por meio do silicone industrial, a aquendação da neca, a busca por uma estética-política (Figura 1).

[Figura 1]
Renata Carvalho, em cena de *Manifesto transpofágico* na MIT, em 2019



Fonte: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

O pronome e o toque

Pronomes de tratamento para travestis e para toda a comunidade trans despertam sempre um incômodo. Renata traz para o espetáculo este tema de maneira direta, perguntando a pessoas do público: "Como você acha que se fala: a travesti ou o travesti? Um travesti ou uma travesti?". Uma espectadora, que se identifica como

Neusa, responde que acha correto o pronome masculino: "o travesti". "Quem discorda dela levanta a mão", pede Renata. A maioria do público levanta a mão. "Ai, que bom!", exclama Renata, mostrando-se aliviada, mas ainda assim reafirma: "Então, gente, sempre será a travesti. Não existe o travesti. É sempre a travesti". E justifica a insistência: sempre é bom esclarecer o que nem sempre é óbvio para a cisgeneridade.

Neste momento do monólogo, Renata avisa que, naquele dia, o espetáculo estava sendo transmitido por audiodescrição para uma parte da plateia, um grupo de deficientes visuais. Ela se aproxima do grupo e pergunta: "Alguém já tocou, encostou em uma travesti?". A negativa é unânime: nenhum dos presentes naquele dia jamais havia tocado um corpo travesti. Ela então oferece: "Querem me tocar? Levantem a mão!". Diversos espectadores o fazem, dentro e fora do grupo de deficientes visuais. "Estou indo aí para ser massa moldável, pode tocar, meu amor!" Oferece, assim, seu corpo ao toque, para o entendimento sobre os corpos dissidentes.

Como já mencionei, estava assistindo da quinta fileira. Na fileira D, imediatamente à minha frente, escuto duas mulheres conversando enquanto Renata tem o corpo tocado algumas filas atrás. "Mãe, posso tocar nela?", diz a filha. "Pelo amor de Deus!", retruca a mãe. A filha insiste: "Por que não, mãe?". Observo, assim, a necessidade de entendimento sobre corpos que soam tão distantes.

Renata segue oferecendo o corpo para ser tocado, mas mãe e filha da fileira D acabam não se manifestando: não tocarão o corpo da atriz. Encerrados os toques, Renata expõe uma contradição: ali no teatro muitos pediram para tocá-la, mas em sua vida cotidiana o toque é evitado: "Gente, essa coisa do toque é muito louca, né?", diz. "O caixa de supermercado sempre passa o troco de longe para não encostar na nossa mão. É verdade!". E prossegue: "Se tem uma pessoa na calçada, andando do nosso lado, se ela percebe, ela corre ou atravessa. Pra ninguém achar que a pessoa está acompanhada comigo na rua". E finaliza com a sentença, "O toque, o afeto, o amor é um privilégio cisgênero. O amor não habita nas travestis".

Afetos e amores

Somos bombardeados por Renata com perguntas sobre proximidade com o corpo travesti: "Quem aqui na plateia tem alguma parente travesti?", "Quem aqui já saiu com uma travesti para dar uma volta, ir a um clube, tomar uns bons drinks, levante a mão!", "Quem aqui nunca chegou perto de uma travesti?" e "Todo mundo tem amiga travesti?".

Na sessão que eu presenciei, só a primeira dessas perguntas gerou manifestação no público. Uma espectadora relatou ter sim uma travesti na família, mas disse não ter contato com ela: "Eu sei que tenho uma parente, mas não a conheço". As demais foram todas seguidas de um incômodo silêncio, em que a resposta estava implícita: não, o público não interage com travestis ou pessoas trans em sua vida cotidiana ou social. Renata já esperava essa resposta: ser travesti, ela explica, é uma sucessão de perdas que acabam naturalizadas. É a perda da humanidade. Tal conclusão acaba reforçada por um questionamento da atriz. Ela se dirige à plateia: "Quem aqui é homem

heterossexual ou bissexual?". Vários presentes levantam a mão. "Quantas travestis vocês já beijaram?". Silêncio.

Renata é direta: diz haver um portfólio da mulheridade em que travestis não se encaixam, e exatamente por isso homens heterossexuais e bissexuais não se envolvem com elas. Travestis têm sua cidadania precarizada, como componente de um fenômeno multifacetado que termina por minar sua dignidade, haja vista as lutas por respeito ao nome, aos pronomes corretos, à educação, à saúde, ao mercado de trabalho, ao uso do banheiro etc.

Renata (re)lembra à plateia o que deve ser evitado no tratamento social. Por exemplo, transfobias calorosas em forma de carinho e compreensão, mas cuja violência atinge em cheio os corpos dissidentes: "Qual é o seu nome verdadeiro? Você tem pau ou buceta? Você é operada? Você faz programa? Nossa, eu vou até te dar um abraço!", repete a atriz um texto não teatral há muito memorizado, fazendo que o público entenda a existência de microinsultos diários.

Nesta parte do espetáculo, Renata convida o público a interrompê-la a qualquer momento. "Eu parei a peça aqui!", diz ela aproximadamente aos 40 minutos de sessão, e, a partir daquele ponto, o monólogo se transforma em debate incentivado pela atriz. Alguém da plateia, deixando claro que está gostando do espetáculo, e pensando estar sendo amorosa, interrompe-a para dizer que acredita que a travestilidade é um dom. Renata responde de imediato, explicando que essa fala bem-intencionada é uma maneira de exotificar as existências travestis: "Não, isso não é um dom. O nome disso é exotificar. Não romantizem nossa história. Ela é dolorosa. Muito. Não é fácil. Mas ou era isso, ou eu morria".

"Isso ou eu morria" ecoou na sala de espetáculo.

Manifesto transpofágico: análise do espetáculo

Ao final do espetáculo, a plateia foi exposta ao fato de que a sociedade impõe padrões cisheteronormativos de vivências de gênero que podem ser transgredidos, e que essa transgressão, por mais que venha registrando lentos avanços, ainda está longe de ser tão aceita quanto poderia ser. A plateia já entende – ou parece intuir – que o corpo transvestigênere "talvez seja o único corpo, que é atacado pública e diariamente por parte significativa da Igreja, pela mídia, pelo judiciário, pela medicina, pela arte [...]" (CARVALHO, 2019, p. 214), como se não merecesse viver. O público compreende que Renata estava em cena para falar disso: presenciamos ali a corporificação da transgressão e um esclarecimento sobre travestilidades, corporeidades, inconformidade de gênero e transgressões. Ao fazer isso, ao longo de mais de uma hora de espetáculo, a atriz-artivista assume o papel de mediadora.

Renata assume esse papel ao relatar em detalhes, conforme vimos na cena descrita em "Corpo sem rosto", as expulsões, exclusões e violências que ela sofreu e que são comuns a todo um tecido social, que as

vivencia em uma "dramaturgia de histórias repetitivas". Ao explicitar os pormenores desta vivência tão distante da realidade cisgênera do público, a atriz acaba tornando visível ao público uma vivência comum a pessoas trans e travestis, que Berenice Bento (2011) já descrevera:

> Pessoas transexuais e travestis são expulsas de casa, não conseguem estudar, não conseguem emprego, são excluídas de todos os campos sociais, entram na justiça para solicitar mudança de nome e de sexo; enfim, um conjunto de instituições sociais é posto em ação toda vez que alguém afirma: 'não me reconheço nesse corpo, não me identifico com o gênero imposto, [...] quero mudar minha identidade civil'. Essas anunciações reverberam nas instituições como sentenças proferidas por uma pessoa transtornada, sem condições de significar suas dores (BENTO, 2011, p. 549-550).

A mediação sociocultural se faz presente, neste contexto, como uma ferramenta voltada a "'fazer a ponte' entre comunidades humanas diversas, portadoras dos seus próprios códigos culturais" (PINTO, 2005, p. 7), representadas na sala de espetáculo por Renata e pelo público.

Em "Relato familiar", vimos como Renata desloca o discurso para a terceira pessoa ao relatar suas vivências familiares. Ressalta, desta forma, as violências que não só ela, mas a população travesti e trans de modo geral sofre no meio familiar, sobretudo na juventude. Ela ecoa Butler (2017), que dirige críticas ao entendimento de identidades essencializadas de sexo e de gênero, mas o faz por meio de um manifesto teatral encenado, potencializando o poder de alcance da discussão, o que me faz pensar na previsão de Paul Preciado: "Um dia, veremos a atribuição do gênero à nascença como brutal e injustificada, assim como é a atribuição da religião à nascença" (TRAMONTANA, 2020, p. 5). O trabalho de Renata parece colaborar para isso.

Em "Bombadeiras", ao mostrar em vídeo imagens cruas – para muitos, chocantes – dos procedimentos e tecnologias a que muitas travestis se sujeitam para moldar formas femininas no corpo, Renata exerceu "a capacidade de agir como facilitador(a), sem qualquer poder adicional sobre as partes, mas em condições de estimular o diálogo e o entendimento" (SANTOS SILVA, 1998 *apud* OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 33). Nesta parte do espetáculo, o diálogo que se estabelece entre passado e presente é voltado a fazer entender que essas cenas não são mais do que um produto dos processos de exclusão a que travestis e pessoas trans são expostas. A fala de Renata procura criar as mesmas pontes entre o passado e o presente que costumamos ver no campo dos estudos feministas. Como ressalta Evangelista (2019), por exemplo, o fazer histórico não se refere apenas ao passado remoto; o presente também é objeto de suas investidas.

Em "Afetos e amores", Renata deixa patente a perda de humanidade a que são sujeitas as pessoas travestis e trans, que parecem não fazer parte do mundo de quem habita a sociedade cisgênera. Renata, pacientemente, mostra que é na segregação de grupos do nosso convívio que reside parte do problema. Novamente

ela promove mediação sociocultural de questões relacionadas a gênero e identidades ao articular o entendimento de que "cruzar os limites dos gêneros é colocar-se em uma posição de risco. Quando se afirma que existe uma norma de gênero, deve-se pensar em regras, leis, interdições e punições" (BENTO, 2011, p. 554). O trabalho mediador de Renata, nesta parte do espetáculo, procura evidenciar a brutalidade com que essas regras e leis, das quais nem sempre somos conscientes, afetam aquelas e aqueles que cruzam a norma.

No espetáculo como um todo, em especial em "Relato Familiar" e "O pronome e o toque", observa-se que a mediação acaba por se voltar ao tratamento que pessoas transvestigêneres devem receber dentro e fora do meio familiar. E, embora Galego e Oliveira (2005) afirmem que "é indiscutível que as minorias étnicas são uma categoria social onde existe uma maior vulnerabilidade à exclusão" (OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 56) e, portanto, merecedoras de esforços de mediação, tomo a liberdade de, a partir da fala de Renata, estender essa argumentação aos corpos travestis. Em comparação aos corpos cis, que podem vir a ser objetos de discriminação étnica, corpos travestis sofrem ainda mais duramente a exclusão, uma vez que ela é iniciada em suas famílias. Ainda sobre a exclusão tão eloquentemente relatada por Renata Carvalho, sabemos que "é unânime considerá-lo um problema social, cujas causas estão na sociedade, o que requer uma intervenção a vários níveis, com vista à mudança social" (OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 57). Uma frase do espetáculo deixa patente a interseccionalidade das problemáticas étnica e trans: "Quem não conhece, por favor, conheça o feminismo negro", diz Renata a certa altura de seu texto. Ela se soma às propostas de compartilhamento de pautas feministas, incorporando aquelas do feminismo lésbico, negro e trans, uma vez que "mulheres têm reconhecido que as demandas políticas de milhões falam de forma mais potente que os apelos de algumas vozes isoladas" (CRENSHAW, 1991, p. 1241).

Em dado momento, alguém da plateia confunde as noções de orientação sexual e identidade de gênero: ao falar, deixa perceber que supõe que Renata, por ter atração por homens, é homossexual. A pessoa é interrompida pela atriz: "Gay é orientação sexual. Eu posso ser travesti e lésbica [...], posso ser travesti e bissexual, ou posso ser travesti heterossexual. Infelizmente eu sou heterossexual". E acrescenta em tom bem-humorado: "Infelizmente mesmo!". Ao dizer isso, Renata ecoa um discurso comum entre travestis e mulheres trans: a dificuldade em se relacionar. A solidão instituída em corpos transvestigêneres é revelada em "Afetos e amores", e Renata não é a única artista travesti a desvendar a solidão para o grande público. Em 2019, Linn da Quebrada, atriz, cantora e performer, disse em uma entrevista sobre ter um relacionamento: "nunca imaginei, porque não achava possível o amor para travestis" (RIZZO, 2019, p. 10). É falando do amor e de suas impossibilidades que Renata cria parte da conexão com a plateia, criando empatia entre ouvintes e confidentes e colaborando para que a mediação se dê "como uma estratégia fundamental na perspectiva do reforço do diálogo intercultural e da coesão social" (OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 121).

Renata finaliza o espetáculo expressando preocupação em ter sido clara o suficiente. "Alguém tem mais alguma pergunta, ou quer tirar alguma dúvida? Sobre algum tema, alguma coisa que não ficou nítida?". Soa como uma preocupação legítima de uma geração contemporânea de artistas travestis, surgida no início do século XXI, que produz uma arte militante, um "artivismo" (COLLING, 2019) que busca uma desconstrução da naturalização do sistema de gênero. São artistas não apenas como Renata Carvalho, mas também Raquel Virgínia, Assucena Assucena, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Mel, Liniker, entre outros exemplos, que assumem papéis políticos dentro e fora de cena, com uma pauta simultaneamente estética e política (MENESES; JAYO, 2018). Elas mediam para que a sociedade entenda a transgeneridade, usando para isso o próprio corpo, a própria pele, a própria arte e a própria vida. Usando o corpo travesti, como dito no final do espetáculo por Renata: "Para que e até que os olhos se esvaziem, se acostumem, se esqueçam dos risos e chacotas. Que meu corpo se humanize. Se naturalize. E acalme os olhos e os olhares cisgêneros".

O espetáculo se encerra com o luminoso em neon piscando a palavra "TRAVESTI", e com uma canção da banda canadense Arcade Fire tocando ao fundo: "*My body is a cage/that keeps me from dancing with the one I love/but my mind holds the key*"[2]. O luminoso "TRAVESTI" toma conta do espaço cênico e sua luz atinge palco e plateia. O refrão da canção poderia mudar de "*set my spirit free/set my body free*"[3] para "*set our spirit free/set our body free*"[4].

Considerações finais

Ao dizer "Eu parei a peça aqui!" no meio do espetáculo e incentivar o debate com o público, Renata faz que o texto apresentado até ali não se esvazie. Chamado a se manifestar, o público também é convocado à reflexão. Ele entende mais claramente depois do espetáculo/debate/aula o que é ser travesti e compreende os porquês do lugar de marginalidade que travestis ocupam. O espetáculo recorta a história de travestis no Brasil e compõe uma linha histórica por meio de um discurso a(r)tivista que busca em escombros de silenciamento a memória que insiste em "ser jogada para debaixo do tapete", na expressão usada pela atriz. Ao expor essa memória, Renata não apenas mostra as injustiças da marginalização, mas também o poder de transformação pela arte travesti.

Ela nos guia, incorporando-nos a uma memória coletiva que desconhecíamos, ou da qual conhecíamos fragmentos muito limitados. Ao mesmo tempo, ao mediar conflitos e questionamentos, nos faz refletir sobre nossa maneira de, ao incluir identidades "palatáveis", automaticamente excluirmos tantas outras.

2 Em tradução livre: "Meu corpo é uma jaula que me impede de dançar com quem eu amo, mas minha mente tem a chave".

3 Em tradução livre: "liberte meu espírito, liberte meu corpo".

4 Em tradução livre: "liberte nosso espírito, liberte nosso corpo".

O espetáculo nos ajuda a constatar que, se de um lado não é difícil perceber nas últimas décadas um processo de aparente aceitação das dissidências sexuais, tal aceitação não é experimentada com a mesma intensidade por todos os segmentos da comunidade LGBT, em especial pelo segmento T e seus subgrupos. Os problemas de aceitação, as restrições de direitos e as violências ainda sofridas pela população travesti, transexual e transgênero são expostos em cena por Renata, a partir de suas vivências – pessoais e de grupo – para um público atento que encontra ali uma ocasião para refletir e uma oportunidade de conhecer a vivência da artista que tem diante de si. Desta forma, parece fazer sentido falarmos em artivismo como ferramenta para a mediação sociocultural. Uma mediação que envolve "acalmar os olhos e olhares cisgêneros", uma das últimas frases de Renata no espetáculo.

As cinco cenas selecionadas do espetáculo para análise são trechos do espetáculo em que, a partir do que vi e experimentei enquanto espectador e do que pude observar na reação de pessoas presentes na plateia, considero que a ocorrência de artivismo e de mediação sociocultural se evidenciou. A análise sinaliza que a arte praticada em cena por artistas travestis e trans pode ter elementos transformadores que rumam a uma maior compreensão e aceitação social da transgeneridade. Corpos-artivistas travestis como o de Renata podem ajudar a desestruturar o *status quo* da cisheteronormatividade a partir da cena, pois se transformam em "corpos-bandeira [...] [que] visibilizam a articulação de lugares sociais de opressão para protagonizar a luta no cotidiano" (FACCHINI, 2018, p. 329).

Assim, atende-se ao objetivo de, a partir do *Manifesto transpofágico*, compreender a função que artistas travestis podem desempenhar como agentes transformadoras de uma sociedade ainda carente de informações e ainda marcada pela transfobia e pelo preconceito com dissidências de gênero.

A discussão certamente pode ser continuada. Os achados apresentados poderiam, por exemplo, ser completados a partir das percepções da própria artista sobre suas práticas artivistas e sua função mediadora, a serem colhidas por meio de entrevista semiestruturada. Além disso, é possível – e até desejável – a ampliação da pesquisa em direção a um estudo de caso do tipo coletivo, isto é, que contemple um maior número de casos, para além de Renata Carvalho e seu *Manifesto transpofágico*. Há, portanto, caminhos para a continuidade desta pesquisa, que ainda está longe de se esgotar. ■

[EMERSON SILVA MENESES]
Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda da EACH-USP. Pesquisador do grupo Estudos em Corpo e Arte (Ecoar) da EACH-USP.
E-mail: emerson.meneses@usp.br

Referências

ABOUDRAR, Bruno Nassim; MAIRESSE, François**. La médiation culturelle.** Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Revista de Estudos Feministas,** Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 549-559, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero***:* feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Renata. O corpo transvestigênere – o corpo travesti – na arte. **Revista Docência e Cibercultura***,* Rio de Janeiro, v. 3 n. 1, p. 213-216, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro. **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero.** Salvador: EDUFBA, 2019.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

EVANGELISTA, Marcela Boni. Mulheres e história oral: experiências de (inter)subjetividade. In: GATTAZ, André; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; SEAWRIGHT, Leandro (org.). **História oral***:* a democracia das vozes. São Paulo: Pontocom, 2019. p. 97-116.

FACCHINI, Regina. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBT. In: GREEN, James Naylor; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (org.). **História do movimento LGBT no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2018. p. 311-330.

FETTERMAN, David M. **Ethnography**: step by step. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 1998.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros: uma periodização histórica. **Extraprensa**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 158-174, 2018.

OLIVEIRA, Ana; GALEGO, Carla. **A mediação sócio-cultural***:* um puzzle em construção. Porto: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, 2005.

PERROTTI, Edmir. Mediação cultural: além dos procedimentos. *In*: SALCEDO, Diego Andres (org.). **Mediação cultural**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 6-14.

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 1-22, 2014.

PINTO, Antônio Vaz. Nota de Abertura. In: OLIVEIRA, Ana; GALEGO, Carla. **A mediação sócio-cultural***:* um puzzle em construção. Porto: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, 2005. p. 7.

RIZZO, Lia. Linn da Quebrada: "Nós travestis não podemos nos dar ao luxo de sentir medo. Senão, não sairíamos de casa". **Marie Claire**, Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://glo.bo/3keh31J. Acesso em: 26 abr. 2020.

STAKE, Robert E. **The art of case study research**. Nova York: Sage, 1995.

TRAMONTANA, Mary Katherine. One day we'll see assigning gender at birth as brutal. **i-D**, Londres, 2020. Disponível em: https://bit.ly/39cD36J. Acesso em: 26 abr. 2020.

TRÓI, Marcelo de. **Corpo disside-nte e desaprendizagem**: do teat(r)o oficina aos a(r)tivismos queer. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

A URGÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA ARTISTAS LGBTQ+ LATINO-AMERICANOS

[ARTIGO]

Luiz Roberto de Almeida
Universidade de São Paulo
Lucilene Cury
Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A identidade cisgênero heterossexual é a norma, uma construção social e cultural a partir da qual as demais identidades são hierarquizadas e marginalizadas, deixando os sujeitos LGBTQ+ à mercê de diversas violências. Diante disso, acredita-se que os artistas LGBTQ+ são figuras de referência para a sociedade porque seus trabalhos artísticos apresentam possibilidades de existência de sujeitos cisgêneros homossexuais, trans ou não-binários. Considerando a violência vivenciada por esses sujeitos e a importância do artista na constituição de uma narrativa identitária da comunidade LGBTQ+, é urgente pensar políticas públicas que promovam maior visibilidade desses artistas. Para investigar tal tema, foram entrevistados treze artistas – músicos, atores e uma escritora –, dos quais sete são de Buenos Aires e seis, de São Paulo.

Palavras-chave: LGBTQ+. Violência. Arte. Identidade cultural. Políticas públicas.

Heterosexual cisgender identity is the norm, a social and cultural construction from which other identities are hierarchized and marginalized, leaving LGBTQ+ subjects at the mercy of various types of violence. Given this, LGBTQ+ artists are considered as reference figures for society because their artistic work presents the possibilities of existence of cisgender homosexual, trans or non-binary subjects. Considering the violence against these subjects and the importance of the artist in the constitution of an identity narrative of the LGBTQ+ community, thinking about public policies that promote greater visibility of these artists is urgent. Thirteen artists – musicians, actors, and a writer –, seven from Buenos Aires and six from São Paulo, were interviewed for this investigation of the subject.

Keywords: LGBTQ+. Violence. Art. Cultural identity. Public policy.

La identidad heterosexual cisgénero es la norma, una construcción social y cultural a partir de la cual otras identidades son jerarquizadas y marginadas, dejando a los sujetos LGBTQ+ a merced de varios tipos de violencia. Ante esto, se cree que los artistas LGBTQ+ son figuras de referencia para la sociedad porque su trabajo artístico presenta las posibilidades de existencia de sujetos cisgénero homosexuales, trans o no binarios. Considerando la violencia contra estos sujetos y la importancia del artista en la constitución de una narrativa identitaria de la comunidad LGBTQ+, es urgente pensar en políticas públicas que promuevan una mayor visibilidad de estos artistas. Para ello, se entrevistó a trece artistas –músicos, actores y un escritor–, de los cuales siete son de Buenos Aires y seis de São Paulo.

Palabras claves: LGBTQ+. Violencia. Arte. Identidad cultural. Políticas públicas

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.186268

Introdução

Segundo Bauman (1999, 2001, 2003, 2005, 2017) e Hall (2014, 2015), devido à globalização, todos os sujeitos estão à mercê da "crise de identidade" nacional, que impõe ao sujeito a tarefa de buscar sua identificação não mais na "comunidade simbólica" nacional, mas em novas comunidades, que se organizam na dinâmica tempo-espaço da chamada modernidade tardia, pós-modernidade ou modernidade líquida. "Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer 'natural', predeterminada e inegociável, a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso" (BAUMAN, 2005, p. 30). Busca-se, portanto, novas "comunidades imaginadas" de acordo com similaridades, como identidades históricas partilhadas no passado ou mesmo questões referentes a gênero e sexualidade.

Silva (2014) e Woodward (2014) argumentam que identidade e diferença são criadas a partir do processo de diferenciação entre os sujeitos, no qual um fator pode ser eleito como o principal ainda que eles tenham outras vivências em comum. "O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos" (WOODWARD, 2014, p. 15). A diferenciação pelas questões de gênero e sexualidade foram colocadas pelos detentores do poder de criar identidades como fatores cruciais para definir quem pertence e quem não pertence à sociedade. A construção da identidade normalizada se dá a partir do apontamento daquilo que difere da norma. A estrutura de poder que define a identidade cisgênero heterossexual como a norma que irá hierarquizar e marginalizar as demais identidades aprofunda a crise de pertencimento dos sujeitos LGBTQ+[1] e dificulta o entendimento sobre suas possibilidades de existência.

Diante disso, tem-se como hipóteses: 1. figuras de referência que representam poss+ibilidades de existência cisgênero homossexuais, trans ou não-binárias são importantes no processo de entendimento dos sujeitos que diferem da norma cisgênero heterossexual, seja na questão da homossexualidade ou da transgeneridade; 2. os artistas LGBTQ+ são figuras de referência para os sujeitos da comunidade e, dessa forma, ajudam no processo de entendimento das possibilidades de existência como sujeitos cisgêneros homossexuais, trans ou não-binários; 3. esses artistas também são figuras de referência para além da comunidade LGBTQ+ porque seus trabalhos artísticos apresentam uma identidade humana do sujeito LGBTQ+ que possibilita o

1 LGBTQ+ é a sigla utilizada para representar pessoas lésbicas, gays, bissexuais e trans, assim como as demais identidades *queer*. Para saber quais são os sujeitos que compõem a comunidade LGBTQ+ é necessário entender a separação entre anatomia sexual, identidade de gênero e orientação sexual. Ao nascer, uma pessoa tem sua identidade de gênero – mulher ou homem – designada pela sociedade com base em sua anatomia sexual. Uma pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi designado é considerada cisgênero. Pessoas que não se identificam com o gênero atribuído, ou seja, sua identidade de gênero difere de sua anatomia sexual, são consideradas transgênero, transexuais ou travestis. É considerado não-binário quem não se identifica com nenhum gênero ou se identifica com ambos. Outra questão é a orientação sexual. Quando uma pessoa se sente atraída sexualmente somente por pessoas que têm a identidade de gênero oposta, essa pessoa é heterossexual. Se há atração sexual somente por pessoas com a mesma identidade de gênero, ela é homossexual. A pessoa é bissexual caso sinta atração por ambos os gêneros. Existem ainda outras questões que englobam mais pessoas da comunidade, mas estas não serão discutidas neste trabalho porque não entram no recorte dos sujeitos entrevistados.

melhor entendimento da sociedade sobre as existências cisgêneros homossexuais, trans ou não-binárias. Dessa forma, considerando a violência vivenciada por esses sujeitos e a importância do artista na constituição de uma narrativa identitária da comunidade LGBTQ+, é urgente pensar políticas públicas que promovam maior visibilidade desses artistas.

Para essa investigação, foram entrevistados treze artistas – músicos, atores e uma escritora –, dos quais sete são de Buenos Aires e seis, de São Paulo. A pesquisa de campo foi realizada na cidade de Buenos Aires em setembro de 2018 e em outubro e dezembro de 2018 na cidade de São Paulo[2]. Cada entrevista, gravada em áudio e vídeo, durou cerca de 30 a 40 minutos[3].

Metodologia

A ida ao campo de pesquisa foi precedida de uma reflexão teórica sobre o ato da entrevista. Prigogine (2011) afirma que a ciência é um diálogo com a natureza e que toda medição pressupõe a possibilidade de ser afetado pelo mundo. A relação dialógica entre os sujeitos, na perspectiva de Buber (2001, 2014), trata-se de um verdadeiro encontro. Para que se estabeleça o diálogo, ambos os sujeitos devem estar abertos para ir ao encontro do outro, sem barreiras. Medina (2000), jornalista, pesquisadora e professora titular sênior da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), propõe em seu livro "Entrevista: o diálogo possível" uma reflexão sobre o momento da entrevista e argumenta que o entrevistador precisa enxergar esse momento como uma situação psicossocial da maior complexidade, na qual o autoritarismo do entrevistador precisa dar espaço à entrega, à observação, à busca da confiança recíproca. "O diálogo se dá sobretudo no nível da sensibilidade" (MEDINA, 2000, p. 31).

Tanto em Buenos Aires quanto em São Paulo, foram adotados três critérios para selecionar os artistas: 1. exclusão de artistas mainstream por conta da dificuldade em encontrar disponibilidade de agenda; 2. necessidade da presença da temática LGBTQ+ no material artístico apresentado, de forma que possa haver uma identificação entre artista e público por meio do reconhecimento de uma mesma vivência LGBTQ+; 3. especificamente para artistas cisgêneros homossexuais, foram considerados apenas aqueles que não reforçassem estereótipos ligados à sua identidade de gênero, ou seja, que explorassem de alguma forma elementos do universo contrário ao da sua identidade de gênero em seus trabalhos artísticos.

Por meio da agenda cultural semanal publicada on-line pelo *Suplemento Soy*

2 A pesquisa de campo é parte integrante do mestrado de Luiz Roberto de Almeida pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam-USP), orientado pela Profa. Dra. Lucilene Cury. A pesquisa de mestrado obteve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) com uma bolsa Programa Demanda Social, concedida durante todo o período de março de 2018 a março de 2019. A passagem para a pesquisa de campo em Buenos Aires foi financiada pela verba Proap-Capes destinada ao Prolam-USP.

3 A captação audiovisual da pesquisa de campo teve o apoio voluntário de Camila da Silva Wanderley e Thays Munhoz Bastos, que foram a Buenos Aires com recursos financeiros próprios e disponibilizaram parte dos equipamentos utilizados. A captação audiovisual em São Paulo também contou com o apoio voluntário de Gabriel de Oliveira Morais e Renato Martins de Oliveira Spinosa.

do jornal *Página 12*, principal publicação on-line voltada ao público LGBTQ+, foram mapeados os principais centros culturais da cidade de Buenos Aires que recebiam artistas LGBTQ+. Com conhecimento maior da cena LGBTQ+ da cidade de São Paulo, acompanhou-se a programação cultural dos principais locais e eventos que recebem artistas LGBTQ+ a fim de identificar aqueles que pudessem ser elegíveis para a pesquisa.

Em primeiro lugar, os artistas foram questionados sobre a falta de figuras do meio público ou de suas vidas privadas que também fossem sujeitos cisgêneros homossexuais, trans ou não-binários e, portanto, com que pudessem se identificar no processo de entendimento de sua identidade de gênero ou orientação sexual. Os relatos confirmaram a relevância da problemática da pesquisa e a hipótese de que a falta de figuras de referência dificultou o processo de entendimento desses artistas como sujeitos que diferem da norma cisgênero heterossexual, seja na questão da homossexualidade seja da transgeneridade, tanto em Buenos Aires quanto em São Paulo. A não possibilidade de existência apareceu de forma mais enfática na fala dos sujeitos trans, dada a maior falta de representatividade desses sujeitos na mídia e no convívio social e a maior dificuldade que um corpo trans encontra em se inserir na sociedade. Mesmo tendo em vista a falta de figuras de referência, tanto os artistas cisgêneros homossexuais quanto os artistas trans se recordaram de algumas figuras públicas da comunidade LGBTQ+ com as quais se identificaram e que foram importantes no processo de entendimento sobre suas possibilidades de existência, assim como destacaram o fato de que esse processo de identificação também ocorre a partir de ideais ou vivências semelhantes, independentemente de serem pessoas de mesma orientação sexual ou identidade de gênero. Os artistas recordaram ainda a importância de algumas figuras que fizeram parte dos seus convívios sociais.

Em segundo lugar, os artistas foram questionados sobre seu papel como figuras de referência para outras pessoas da comunidade LGBTQ+. Os entrevistados creem que, por meio de seu trabalho artístico, tornam-se figuras com as quais outras pessoas se identificam e as ajudam a formar suas identidades por meio do entendimento de que elas podem existir como sujeitos diferentes da norma social cisgênero heterossexual, hipótese confirmada pelos relatos. Principalmente os músicos, que trabalham com o grande público, citaram alguns exemplos de depoimentos de pessoas que disseram se identificar com a figura artística ou com a mensagem apresentada no trabalho artístico e, assim, conseguem entender melhor o sentimento de estar em discordância com a norma social cisgênero heterossexual. Os artistas destacaram, portanto, a motivação política por trás de seus trabalhos, ou seja, como a exposição de questões de sua vida pessoal tem como objetivo gerar identificação e, consequentemente, despertar o sentimento de pertencimento à comunidade LGBTQ+ nesses sujeitos.

Os relatos referentes a essas duas questões foram publicados de forma detalhada em 2019 como um capítulo do e-book "Estado e lutas sociais na América Latina: sociedade, economia e política", intitulado *O artista e sua importância na constituição de uma narrativa identitária para a comunidade LGBT* (ALMEIDA; CURY, 2019). Contudo, o perfil desses artistas, os espaços culturais nos quais se apresentaram durante a

pesquisa de campo e os relatos que se referem à terceira hipótese da pesquisa ainda não foram publicados. Sendo assim, este artigo tem como objetivo publicar de forma original essas informações, bem como evoluir a reflexão sobre a urgência do fortalecimento da narrativa identitária LGBTQ+ por meio de políticas públicas que promovam maior visibilidade dos artistas que representam essa comunidade.

Considerando que a ação decorrente da confirmação dessas três hipóteses seria pensar políticas públicas urgentemente, torna-se necessário contextualizar a temática identitária e os espaços culturais que dialogam com a figura do artista LGBTQ+. Dessa forma, apresenta-se na próxima seção o perfil dos artistas entrevistados na pesquisa de campo, a temática identitária presente em seus trabalhos e os espaços culturais no quais se apresentaram. Em seguida, apresenta-se os relatos desses artistas diante do questionamento oriundo da terceira hipótese da pesquisa: esses artistas também se apresentam como figuras de referência para além da comunidade LGBTQ+ porque seus trabalhos artísticos apresentam uma identidade humana do sujeito LGBTQ+ e auxiliam a sociedade a entender melhor as existências cisgêneros homossexuais, trans ou não-binárias.

Artistas entrevistados e os espaços culturais

Buenos Aires

Na cidade de Buenos Aires, foram entrevistadas as atrizes Jazmin Cancian e Sara Estefanía, ambas mulheres cisgêneros homossexuais que tinham 27 e 33 anos, respectivamente. Juntas, elas produziam *Clásicxs LGBT*, um ciclo bimestral de teatro cuja premissa era convidar três diretoras ou diretores de teatro para que cada um escolhesse uma obra clássica e fizesse uma releitura com a temática LGBTQ+, por exemplo, incluindo personagens LGBTQ+ ou abordando discussões sobre gênero e sexualidade. A entrevista foi concedida no camarim da Cooperativa Cultural QI, local que recebia o evento no momento da pesquisa. Trata-se de um centro cultural localizado no bairro de Villa Crespo. Na Figura 1, aparecem, da esquerda para a direita e de cima para baixo, Jazmin Cancian, Sara Estefanía, Nadia Romina Sandrone, Denise Yañez e Rodrigo Arena.

Foi entrevistado o ator Emiliano Figueredo, homem cisgênero homossexual de 40 anos, que estava em cartaz no momento da pesquisa de campo com a peça *1990 Noches*, uma obra baseada em sua vivência na cena LGBTQ+ de Buenos Aires na década de 1990, na qual interpreta uma drag queen. A peça surgiu de uma série de contos que Emiliano escreveu sobre as pessoas LGBTQ+ que via nos palcos das casas noturnas quando era adolescente, algumas com as quais conviveu. A peça estava em cartaz em Feliza, um espaço cultural LGBTQ+ localizado em Buenos Aires, na área limítrofe dos bairros de Almagro e Recoleta, com diversos ambientes que recebem uma vasta programação cultural, incluindo peças de teatro, espetáculos musicais, feiras, espetáculos de drag queens e DJs que transformam alguns espaços em pista de dança.

[Figura 1]
Jazmin Cancian e Sara Estefanía na entrevista e o centro cultural Cooperativa Cultural QI no dia do evento *Clásicxs LGBT*



Fonte: Camila da Silva Wanderley (foto 1) e Luiz Roberto de Almeida (2018) (fotos 2, 3 e 4)

[Figura 2]
Emiliano Figueredo na entrevista, preparando-se para atuar e, em seguida, atuando na peça *1990 Noches,* no espaço cultural Feliza



Fonte: Thays Munhoz Bastos, Luiz Roberto de Almeida e Camila da Silva Wanderley (2018)

O ator, trapezista e palhaço Javier Marra, homem cisgênero homossexual de 34 anos, foi o quarto artista entrevistado em Buenos Aires. Javier era diretor artístico do espetáculo *Domínica, la varieté del CAFF*, um show de variedades no qual se apresentavam músicos, bailarinas e bailarinos, humoristas e artistas de circo em geral. No momento da entrevista, o espetáculo ocorria aos domingos no Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), no bairro de Almagro, Buenos Aires, uma casa de shows que nos demais dias da semana recebia apresentações musicais. Javier fazia a curadoria dos artistas que participavam de cada edição de *Domínica* e entrava em cena com a personagem La Parker, uma mulher travesti que tinha o papel de anfitriã do espetáculo. La Parker apresentava seu quadro humorístico no intervalo entre artistas.

[Figura 3]
Javier Marra na entrevista, preparando-se para encenar La Parker
e em cena, apresentando seu quadro humorístico no CAFF



Fonte: Thays Munhoz Bastos, Luiz Roberto de Almeida e Camila da Silva Wanderley (2018)

Também foi entrevistada a dupla Ivo y Javiera, que se apresentou no espetáculo *Domínica, la varieté del CAFF* organizado por Javier Marra. Na data da entrevista, a banda se chamava BIFE e Ivo Colonna se autodenominava Ivi Colonna porque ainda não se identificava como trans masculino não-binário. Ivo Colonna se posicionou publicamente sobre sua identidade de gênero e mudança de nome em 2020 e a banda mudou de nome no começo de 2021. Javiera tinha 38 anos na data da entrevista e Ivo Colonna tinha 31 anos. Ambos moravam na cidade de Buenos Aires e se identificavam com a fluidez de gênero, pois não conseguiam definir sua identidade de gênero como feminina ou masculina; por isso, se sentiam mais à vontade com a flexão dos pronomes de forma neutra, que utiliza a vogal "e" ou a consoante "x", como "nosotres" ou "nosotrxs" no lugar de "nosotras" ou "nosotros". A dupla compõe e canta tangos não misóginos, cúmbias não machistas e músicas que problematizam o amor romântico ou abordam o poliamor. Em 2014, lançaram o primeiro álbum, *Con amor*, com 13 músicas; em 2016, o segundo álbum, *Toda*, com 27 músicas; e, em 2018, o terceiro álbum, *Adentro*, com 11 músicas. A entrevista foi concedida na casa de Ivo Colonna, no bairro de Chacarita, Buenos Aires.

Por fim, em Buenos Aires, foi entrevistada Marlene Wayar, mulher travesti, psicóloga social, ativista travesti, escritora, colunista do *Suplemento Soy*, do jornal *Página 12*, e editora do periódico *El Teje*, primeiro periódico travesti da América Latina. Marlene tinha 49 anos na data da entrevista. Em 2011, recebeu o prêmio Lola Mora, concedido pela cidade de Buenos Aires por seu trabalho no periódico *El Teje*. O prêmio Lola Mora é destinado a pessoas que trabalham em meios de comunicação transmitindo uma imagem da mulher que rompa com os estereótipos de gênero e promova a igualdade de direitos das mulheres. Em setembro de 2018, lançou o livro *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*, cujo evento de lançamento foi acompanhado durante a pesquisa (Figura 5). A entrevista foi concedida em um espaço de convivência de seu local de trabalho, o Ministério do Trabalho, Emprego e Segurança Social da Nação.

[Figura 4]
Javiera e Ivo Colonna na entrevista, à esquerda, e se apresentando no CAFF, à direita



Fonte: Thays Munhoz Bastos e Luiz Roberto de Almeida (2018)

[Figura 5]
Marlene Wayar na entrevista, à esquerda, e no lançamento de seu livro, à direita



Fonte: Thays Munhoz Bastos e Luiz Roberto de Almeida (2018)

São Paulo

Em São Paulo, foi entrevistada a instrumentista – toca clarinete e clarone – e cantora Maria Beraldo, mulher cisgênero homossexual de 30 anos que havia acabado de lançar seu trabalho solo, *Cavala*, um álbum com 10 músicas de autoria própria. Também em 2018 foi indicada ao Prêmio APCA, da Associação Paulista de Críticos de Arte, nas categorias Artista Revelação, Melhor Disco e Show do Ano, e ao Prêmio Women's Music Event, uma plataforma de música focada no protagonismo da mulher, nas categorias Revelação do Ano, Melhor Produtora Musical e Melhor Instrumentista, no qual foi consagrada com o prêmio na categoria de Melhor Instrumentista. Os autores vivenciaram o show *Cavala* que ocorreu no Mundo Pensante, um espaço cultural disponível para eventos de música e artes visuais no bairro do Bixiga, em São Paulo.

Foram também entrevistados os cantores Tchelo Gomez e Harlley Ferreira, ambos homens cisgêneros homossexuais, que tinham 26 e 20 anos, respectivamente. São compositores e cantores que, junto com Guigo, Boombeat, Murillo Zyess e Apuke, formam o Quebrada Queer, primeiro grupo de rap LGBTQ+ da América Latina. Em junho de 2018, o Quebrada Queer lançou sua primeira música, homônima ao grupo, e, no final do mesmo ano, seu primeiro álbum, com mais cinco músicas. A entrevista com Tchelo foi realizada no Espaço Vivartte, no bairro Barra Funda, uma escola que Tchelo frequentou como aluno e onde ele organiza o Palco Vivartte, um evento que acontece algumas vezes ao ano com apresentações de diversos artistas convidados. A entrevista com Harlley ocorreu em um espaço ao lado da Fábrica de Cultura Capão Redondo. Harlley faz parte da primeira geração de artistas

formados por esse centro de cultura, inaugurado em dezembro de 2012. O show do Quebrada Queer também foi vivenciado na Fábrica de Cultura, mas na unidade da Vila Nova Cachoeirinha. Na terceira foto da Figura 7 aparecem, da esquerda para a direita, Guigo, Harlley, Murillo Zyess, Apuke, Tchelo Gomez e Boombeat.

[Figura 6]
Maria Beraldo no show *Cavala*, no espaço cultural Mundo Pensante



Fonte: Luiz Roberto de Almeida (2018)

[Figura 7]
Tchelo e Harlley nas entrevistas e a apresentação do Quebrada Queer na Fábrica de Cultura Vila Nova Cachoerinha



Fonte: Luiz Roberto de Almeida (2018)

Luh Maza, mulher trans, e Gabriel Lodi, homem transvestigênere, ambos de 31 anos, foram os próximos entrevistados em São Paulo. No momento da pesquisa, atuavam na peça *Cabaret transperipatético*, dirigida por Rodolfo García Vázquez, da companhia de teatro Os Satyros, localizada na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. Como reconhecimento de suas atuações na peça *Cabaret transperipatético*, ambos fizeram parte da lista das dez pessoas escolhidas como Melhor Revelação do Teatro pelo Blog do Arcanjo no portal UOL de notícias, uma plataforma de mídia de Miguel Arcanjo, vice-presidente da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e um dos jornalistas mais influentes do Brasil na área cultural. A construção do texto da peça foi feita em conjunto com os artistas que atuam no espetáculo e com base em suas vivências como pessoas trans, não-binárias ou intersexo. Além disso, Luh Maza, que

também é dramaturga, roteirista e diretora, trabalhou como dramaturgista da peça em conjunto com Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Na última fotografia da Figura 8 aparecem, da esquerda para a direita, Daniela Funez, Gabriel Lodi, Luh Maza, Sofia Riccardi, Guttervil, Léo Perisatto e Fernanda Kawani.

[Figura 8]
Luh Maza e Gabriel Lodi na entrevista e atuando em *Cabaret transperipatético*



Fonte: Thays Munhoz Bastos (foto 1) e Luiz Roberto de Almeida (2018) (fotos 2, 3, e 4)

Por fim, foi entrevistada Marina Mathey, mulher travesti de 25 anos que trabalhava com teatro, televisão, cinema e dança. Marina estreou como cantora com *Trava*, show realizado com a banda formada por Rodrigo Zanettini, Felipe Chacon e Breno Barros. O show de estreia, realizado no Teatro de Contêiner Mungunzá, localizado no bairro Santa Efigênia, no centro de São Paulo, fez parte do Risco Festival, um evento que se propôs a dar visibilidade a artistas que dialogam com questões de gênero e sexualidade, entre outras. A entrevista foi concedida na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro Bom Retiro, em São Paulo.

[Figura 9]
Marina Mathey no show *Trava*, no Teatro de Contêiner Mungunzá



Fonte: Luiz Roberto de Almeida (2018)

Artistas LGBTQ+ como sujeitos políticos

Artistas como figuras de referência para além da comunidade LGBTQ+

Considerando a violência vivenciada pelos sujeitos LGBTQ+, os artistas foram questionados sobre seu papel como figuras de referência para a sociedade em geral, ou seja, tanto para pessoas que se identificam como pertencentes à comunidade LGBTQ+ quanto para aquelas que não se identificam. Perguntou-se também se eles acreditam que seus trabalhos artísticos ajudam a apresentar uma identidade humana do sujeito LGBTQ+ que viabilize à sociedade entender melhor as possibilidades de existência cisgênero homossexual, trans ou não-binária.

Em seus relatos, os artistas mencionaram a homofobia e a transfobia estruturais, que partem da cultura e, portanto, também estão presentes neles. Isso resulta em uma violência interna, seja pela questão da homossexualidade – "quando eu fui percebendo que eu era lésbica foi muito ruim pra mim, o pensamento que eu tive comigo mesma foi: 'nossa, não acredito que isso aconteceu comigo' [...]. Foi uma homofobia que partiu de dentro de mim" (Maria Beraldo) – ou da transgeneridade – "porque quando você se entende trans, passar pelo processo de transfobia, de autotransfobia, a princípio também é muito doloroso" (Gabriel Lodi). Para Maria Beraldo, "mais do que não ter exemplos, ter exemplos de gente escondida foi muito violento pra mim". "Desde que nacemos nos dicen, la publicidad nos muestra y los libros nos enseñan la familia heterosexual [...]. Entonces, cuando uno nace con eso, eso es lo correcto. Entonces, cuando vos sentís deseos hacia una persona que es de tu mismo género, te dicen que está mal" (Sara Estefanía). Trata-se, portanto, de uma "opressão a partir da cultura [...], uma opressão muito forte, muito violenta. Você não poder dizer, não poder mostrar, você ter que se esconder" (Maria Beraldo) o que dificulta o processo de autoaceitação. Luh Maza complementa em seu relato: "a minha transição foi tardia e a minha relação com o meu gênero foi interrompida. Eu tinha manifestações da minha feminilidade na infância e houve um período de interrupção em que eu sufoquei a minha natureza durante muito tempo no início da vida adulta".

A violência interna soma-se à violência que vem das outras pessoas:

> En mi familia, en mi escuela, en la calle, las travestis, los homosexuales, era como algo que no estaba bien, o como que quedaba escondido para la época del carnaval, o para hacer un chiste. Durante mi infancia muchas veces en la escuela, bueno, me discriminaron, o me hacían bullying diciéndome: 'puto, maricón', ese tipo de cosas (Emiliano Figueredo).

Trata-se, portanto, de uma dupla violência que provoca a sensação de medo – "eu tive momentos da minha vida que eu tive medo, que eu tive questões de 'n' sentimentos que me deixaram preso" (Tchelo Gomez).

Alguns artistas deixam claro que, apesar da intenção de que seu trabalho artístico ajude a naturalizar as vivências LGBTQ+, não acreditam que podem influenciar diretamente na violência que acomete essa comunidade. Para Marlene Wayar: "Si una cree

que quién va a cometer el crimen de odio va a dejar de matar por leer un libro, por entender algo, la verdad, que yo no pongo muchas esperanzas en eso". Ademais, Javiera relata: "Es difícil de cantar victoria y decir: 'sí, hicimos una canción y la violencia disminuyó'. Pero sería nuestra intención. Nuestra intención implica tratar de naturalizar lo anormal, tratar de visibilizar un montón de cosas que parecen raras". Eles entendem que há um limite até onde podem chegar.

> Eu não romantizo dessa forma. Eu acho que eu deixei de romantizar. Eu faço. [...] Quem acessa o teatro hoje? Se já não são pessoas que estão pensando um pouco fora de uma normatividade. O acesso à cultura já é um privilégio. A pessoa, o corpo que tá lá acessando aquele texto, ele já é um corpo que está mais apto e preparado a acessar aquele texto (Gabriel Lodi).

Nesse sentido, Marina Mathey declara: "eu não tenho a pretensão de mudar o mundo com o meu trabalho. [...] Eu não tenho pretensão de transformá-las [as pessoas] tanto assim porque eu não sei, eu não tenho essa potência". Marina também apresenta outra visão sobre a questão da humanidade:

> nesse caso das atrocidades que a gente passa, que é você ter os corpos trans sendo assassinados, que não é um tiro, são quinze facadas, são dez tiros, são espancamentos coletivos, são incêndios, é mais do que desumano, é grotesco, é bizarro. Essas pessoas estão desumanizadas. Elas estão precisando se entender enquanto humanas, elas estão com falta de amor também.

Entretanto, independentemente da dificuldade de avaliar ou de acreditar que seus trabalhos artísticos podem agir diretamente na violência que acomete os sujeitos da comunidade LGBTQ+, os artistas declaram que têm a intenção de expandir seus trabalhos para além dessa comunidade com o objetivo de promover a reflexão sobre as mensagens que seus trabalhos carregam e as possibilidades de existência diferentes da norma. Sobre o trabalho do grupo de rap Quebrada Queer, Harlley Ferreira relata que "quando a gente soltou a Cypher[4] lá no canal do Rap Box[5], a gente já sabia que o público que ia consumir aquilo imediatamente não ia ser o nosso porque o Rap Box não é um canal LGBT, então, a gente já fez de propósito mesmo pra que isso chegasse". Contudo, Harlley e os demais artistas têm muito claro que o resultado – isto é, a mudança de pensamento e de entendimento – depende de quem recebe o material artístico. Nas palavras de Marina Mathey: "o palco é um lugar de compartilhamento. [...] Eu disponibilizo tudo que eu posso e toda minha presença, e minha integridade, minha intensidade ali. Só que depende do outro". Os artistas acreditam, portanto, que o máximo que conseguem é plantar sementes nas pessoas. "Buscamos estrategias poéticas a través de las canciones, resignificando los géneros musicales también. No para tratar de bajar línea de una manera propagandística sino tratando de compartir las semillas de la reflexión para que en cada uno pueda surgir el pensamiento de algo" (Javiera). "Cuando uno trabaja a través del arte con estos contenidos, con la cultura LGBT desde otro punto, de golpe lo vea dentro de un hecho

4 Cypher é um grupo de rappers.

5 Rap Box é uma plataforma on-line voltada para a difusão de conteúdos audiovisuais de rap.

artístico y pueda tomarlo desde otra óptica [...]. Y que se vaya haciéndose pregunta me parece que es una forma de empezar a abrir caminos" (Jazmin Cancian).

Em relação ao texto autobiográfico da peça em que atua, Gabriel Lodi relata:

> quantos homens não saíram dali falando "meu, eu nunca tinha pensado na minha masculinidade, de onde veio, quais são os referenciais, o que eu peguei para me formar como homem". É um homem cisgênero heterossexual falando isso pra mim. E que bom que aquele cara de alguma forma vai repensar qualquer coisa que seja da vida dele. É qualquer coisa.

Sobre o seu trabalho artístico, Ivo Colonna também aponta a receptividade por parte das pessoas de fora da comunidade LGBTQ+: "Nos ve gente heterosexual, monogámica y casada, con hijos, y también les gusta [...]. Y creo que está bueno eso porque significa que tiene algo de, no sé si didáctico, pero, como desde el humor, de la simpatía, genera empatía más allá de la identidad de la persona". Para Sara Estefanía, "cuando al otro se le muestra una realidad y cuando uno sabe que eso existe, primero pasarán en algunos casos por la tolerancia, pero después es también como empezar a aceptarlo y como empezar a darle visibilidad y escucha".

Representatividade trans

Luh Maza destaca a importância da representatividade para o entendimento do sujeito trans como um sujeito humano:

> Só com a nossa presença o outro pode entender o que a gente é. É muito difícil pro ser humano aceitar e acolher o diferente. Quanto menos ele entende sobre essa diferença mais difícil vai ser ele acolher, e mais fácil vai ser essa diferença se transformar em outras coisas como o ódio [...] O meu gênero ou a minha etnia são superimportantes, mas são só uma parte da minha identidade.

Por isso, é cada vez mais importante a presença de artistas LGBT+ "em todos os espaços, em todos os lugares. Porque nós podemos estar em todos os lugares, não tem nada que nos impeça de ocupar outros lugares, a não ser esse preconceito, essa limitação que vem do desconhecimento". Nessa mesma linha de pensamento, Marlene Wayar explica que se trata de "experiencias que nos preexisten [...] es un modo de ser, y eso no tendría que ser cuestionado". Mas como ainda é questionado, "el ejercicio de escribir y empezar a plasmar nuestra rica cultura oral termina siendo como un acto desesperado de poder contrarrestar lo que los medios masivos de comunicación hacen con todos los discursos". Dessa forma, o ato de escrever "estos libros terminan siendo un acto desesperado de llegarle a más gente, de la gente que se convence de lo que está leyendo pueda pasarlo a otra, a otro, y que se puedan generar nuevas expectativas".

Emiliano Figueredo traz à tona a problemática da representatividade de pessoas cisgêneros homossexuais ser feita por atrizes ou atores cisgêneros heterossexuais, bem como atrizes ou atores cisgênero representarem pessoas trans:

> Pienso que, por lo general, casi siempre en el teatro, en la televisión, en el cine, a los personajes trans o gays, lo suelen

> representar actores heterosexuales que a veces no llegan a ser lo suficientemente reales. Y pienso que estaría bueno que más actores trans, actrices trans, o actores gays y actrices lesbianas, o lo que sea, empiecen a representarse a sí mismos porque de esa manera es la mejor manera que vamos a representar de la manera más verosímil a nuestra comunidad. [...] Ojalá en el futuro haya más personajes trans en la ficción, y representados por verdaderos trans. No que vengan otros hacer lo que se imaginan que nosotros somos.

Sobre a visibilidade dada a personagens trans, Gabriel Lodi alerta que "não dá pra romantizar que toda a visibilidade ainda hoje ela é benéfica". Na maioria das vezes, essas personagens representam conceitos errados do que é ser uma mulher ou um homem trans, misturando, inclusive, a figura da mulher trans com a da drag queen. O artista defende, então, a necessidade de pessoas trans darem vida a essas personagens. "Hoje nós precisamos de travestis fazendo travestis. Há dez anos atrás, há cinco anos atrás, era importante porque só pessoas cisgênero poderiam estar lá. Hoje, que nós estamos começando a ter acesso, então, hoje, é a travesti que vai fazer, são momentos históricos diferentes". Além disso, Gabriel Lodi aponta a necessidade de inserir esses artistas no processo de construção das personagens: "O que eu tenho de visibilidade hoje que eu posso ver, é quando eu vejo, por exemplo, vou assistir uma peça de uma mana que é travesti, dramaturga, que botou duas travestis lá pra atuar. Quando eu vou na minha peça e eu vejo sete corpos lá trans, que escreveram a peça". Além disso, argumenta que artistas trans não sejam chamados somente para interpretar personagens trans.

Criação e apropriação dos espaços

Sobre a motivação para se tornarem produtoras do *Clásicxs LGBT*, Sara Estefanía argumenta que "el Estado da la espalda a esa población, no trabajan en políticas de sexualidad, de conocimiento, de educación. No se les brinda herramientas laborales, se excluyen". Com isso, há a necessidade de buscar espaços de pertencimento: "yo creo que todo lo que abramos y presentemos, y hagamos, más que nada artísticamente, hace que muchas personas se puedan sentir identificadas y puedan sentir la pertenencia" (Jazmin Cancian). Para tanto, é necessário criar espaços que permitam "expresar en todas nuestras facetas y que nos permitan acercarnos y hacernos sentir parte de eso" (Jazmin Cancian). Nesse mesmo sentido, Javier Marra afirma:

> para mí ser un militante de la cultura es seguir trabajando y generando conceptos desde el arte. ¿No aflojarle nunca, viste? Trabajar, trabajar, y que la mayor cantidad de gente pueda ver lo que uno hace. [...] Yo genero yo lo que voy a hacer. A mí no me llaman para trabajar, pero me llaman más por lo que yo genero que por los que generan otros. Entonces, para mí la militancia tiene que ver con esto, con generar espacios donde sucedan cosas que puedan hacer que el otro reflexione de alguna manera.

Tchelo Gomez também relata a importância desses espaços:

> aí depois veio a Batekoo, que é uma festa maravilhosa, que aí que eu me identifiquei ainda mais porque era uma

> festa pra LGBTQ+, pra mulher, pra periférico, pra negro. E aí eu cheguei nessa festa e eu falei: 'cara, aqui eu também posso ser quem eu quiser, me vestir como quiser'. Porque era isso, as pessoas entravam na festa e elas parece que se libertavam. E não tinha ninguém ali pra julgar ela, como ela tava dançando, como ela tava se vestindo, com quem ela tava se relacionando. Isso foi muito importante também. [...] Então, são várias coisas que foram somando pra minha pessoa como artista e como ser humano.

Por fim, Luh Maza também destaca: "poder atuar com essa identidade, seja no teatro, seja na televisão, seja numa escola quando eu dou aula, de alguma forma naturalizar a minha presença nesses espaços, eu espero que incentive que outras tomem esses espaços também" .

Considerações finais

Sobre a questão do "nós" contra o "outro", Bauman (2017, p. 99) sugere um caminho e afirma que "para encontrar a ponte entre pensamento e ação é preciso concentrar-se no campo ocupado e cultivado pela sociologia (ou psicologia social), e também na arte do diálogo". Nessa mesma perspectiva do diálogo, Buber (2014, p. 56) afirma que "o movimento básico dialógico consiste no voltar-se-para-o-outro". Para o autor, o domínio do inter-humano se dá muito além da simpatia. A coletividade é o simples estar atado ao outro, mas "a comunidade em evolução é o estar não-mais-um-do-lado-do-outro, mas estar um-com-o-outro" (BUBER, 2014, p. 66). Para Medina (2006), o afeto é o mediador do diálogo, ou seja, somente quando as pessoas se deixam afetar umas às outras é possível que se estabeleça a "interação criadora em que ambos se transformam" (MEDINA, 2006, p. 161). Diante da problemática levantada e das hipóteses analisadas, pode-se pensar na transformação que surge da relação dialógica entre artista e público e que também se deu entre esses artistas e o pesquisador, cujos encontros foram marcados pela sensibilidade e pela generosidade com as quais os artistas compartilharam seus materiais artísticos e seus pensamentos e sentimentos.

Todos os artistas deixaram evidente que há a intenção de fazer com que sua arte chegue até as pessoas que não são parte da comunidade LGBTQ+. Contudo, como destacaram alguns artistas, como Harlley Ferreira, Javier Marra, Marina Mathey e Javiera, o papel do artista é o de disponibilizar um conteúdo com toda a intensidade que lhe é permitida, pois o resultado desse processo também depende da pessoa que está recebendo o conteúdo e do quanto ela está aberta, preparada ou mesmo disposta a pensar no que foi proposto pelo artista. Portanto, todos estão de acordo que se trata de plantar sementes e, nesse sentido, é válido que as pessoas reflitam, se questionem ou se disponham a pensar sobre qualquer questão que surgir a partir do contato com o material artístico apresentado.

Bauman (2003, p. 126) afirma que "a universalidade da humanidade é o horizonte pelo qual qualquer política de reconhecimento precisa orientar-se para ser significativa". Luh Maza, Marina Mathey, Marlene Wayar e Gabriel Lodi declaram concordar com o fato de que é necessário

trabalhar para afirmar o sujeito trans como um sujeito humano porque a identidade trans ainda é muito questionada, quando ela já deveria ser aceita e entendida. Nesse sentido, para Marlene Wayar, seu ato de escrever tem como objetivo ampliar o alcance de seu trabalho como ativista trans. Marina Mathey destaca o simples fato de existir na sociedade como um ato de resistência e de afirmação enquanto um sujeito social. Luh Maza acredita que a sociedade aos poucos tem conseguido entender melhor a humanidade que reside nos corpos trans, mas, para que isso siga acontecendo, é necessária maior representatividade dos corpos trans em todos os lugares, seja na mídia seja em qualquer local de convívio social.

Hall (2015) argumenta que a construção da identidade nacional só foi possível com a criação da "narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas [...] simbolizam ou representam as experiências partilhadas [...] que dão sentido à nação" (HALL, 2015, p. 31). Portanto, acredita-se que, da mesma forma como foi possível criar a "narrativa da nação", os artistas LGBTQ+ têm um papel importante na exposição de diferentes vivências, que contribuem para a narrativa identitária da comunidade LGBTQ+. Tal narrativa atua de forma a fortalecer a comunidade e equilibrar a relação de poder entre os sujeitos LGBTQ+ e os demais sujeitos sociais. "Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade, [...] 'unificadas' apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural" (HALL, 2015, p. 36).

Dito isso, conclui-se que os relatos dos artistas confirmaram a hipótese de que eles são figuras de referência para além da comunidade LGBTQ+, uma vez que seus trabalhos artísticos apresentam uma identidade humana do sujeito LGBTQ+ que contribui para o entendimento da sociedade sobre as existências cisgêneros homossexuais, trans ou não-binárias. Portanto, é urgente pensar políticas públicas que promovam maior visibilidade de artistas LGBTQ+. Tais políticas precisam considerar as questões identitárias e a ocupação de espaços que não sejam exclusivamente LGBTQ+, como Jazmin Cancian e Sara Estefanía fizeram em Buenos Aires, ao ocuparem a Cooperativa Cultural QI; Javier Marra, Javiera e Ivo Colonna, ao ocuparem o CAFF; Maria Beraldo, em São Paulo, ao se apresentar no Mundo Pensante; Harlley Ferreira e Tchelo Gomez, em seu show na Fábrica de Cultura Vila Nova Cachoerinha; Luh Maza e Gabriel Lodi, ao atuarem na companhia de teatro Os Satyros; e Marina Mathey, ao se apresentar no Teatro de Contêiner Mungunzá. ■.

[LUIZ ROBERTO DE ALMEIDA]
Professor do Centro Universitário FMU. Doutorando e mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam-USP). Graduado em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).
E-mail: luiz.rob@gmail.com

[LUCILENE CURY]
Professora associada da ECA-USP. Pesquisadora e docente no Prolam-USP. Líder dos grupos de pesquisa CNPq Movimentos Econômicos & Migratórios (MEMI) e Cibernética Pedagógica – Laboratório de Linguagens Digitais: LLD.
E-mail: lucilene@usp.br

Referências

ALMEIDA, Luiz Roberto de; CURY, Lucilene. O artista e sua importância na constituição de uma narrativa identitária para a comunidade LGBT. *In*: URQUIDI, Vivian *et al*. (org.). **Estado e lutas sociais na América Latina**: sociedade, economia e política. São Paulo: Prolam-USP, 2019. p. 623-636. (Coleção Pensar a América Latina e o Caribe, v. II). Disponível em: https://bit.ly/2WmkXfI. Acesso em: 9 ago. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Centauro, 2001.

BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista**: o diálogo possível. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**: comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

RESPONSÁVEIS POR PROJETO FINANCIADO PELO FUNDO INTERNACIONAL PARA A DIVERSIDADE CULTURAL CONTAM SUAS IMPRESSÕES SOBRE A 13ª SESSÃO DO COMITÊ INTERGOVERNAMENTAL DA CONVENÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL

[ENTREVISTA]

Giselle Dupin
Observatório da Diversidade Cultural

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Pesquisadores que formam um coletivo dedicado à pesquisa e formação no campo cultural e integram um grupo de estudos em cultura no Núcleo de Desenvolvimento do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, em São Paulo, falam nesta entrevista sobre o projeto "Fortalecendo Redes Culturais", que desenvolveram em 2018 e 2019 com recursos do Fundo Internacional para a Diversidade Cultural da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, com o objetivo de fortalecer as redes e a interlocução entre atores da sociedade civil e governos locais, de modo a reforçar cadeias de produção cultural. Eles apresentaram os resultados do trabalho ao Comitê Intergovernamental da Convenção da Diversidade Cultural, reunido em Paris em fevereiro de 2020, e comentam os principais temas abordados no encontro.

Palavras-chave: Redes culturais. Produção cultural. Convenção da Diversidade Cultural. Cebrap. Unesco.

Researchers who form a collective dedicated to research and training in the cultural field and who are part of a cultural study group at the Development Center of the Brazilian Center of Analysis and Planning, in São Paulo, talk in this interview about the "Strengthening Cultural Networks" project, which they developed in 2018 and 2019 with resources from UNESCO's International Fund for Cultural Diversity aiming at strengthening networks and discussions between civil society actors and local governments to strengthen cultural production chains. They presented the results of their work to the Intergovernmental Committee of the Convention on Cultural Diversity, which met in Paris in February 2020, and commented on the main themes addressed at the meeting.

Keywords: Cultural Networks. Cultural Production. Convention on Cultural Diversity. CEBRAP. UNESCO.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.188470

En esta entrevista los investigadores que integran un colectivo dedicado a la investigación y formación en el ámbito cultural, y un grupo de estudio cultural en el Centro de Desarrollo del Centro Brasileño de Análisis de Planificación, en São Paulo, hablan del proyecto "Fortalecendo Redes Culturais" ("Fortalecimiento de las redes culturales"), que habían desarrollado en 2018 y 2019 con recursos del Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, con el fin de fortalecer las redes y la interlocución entre los actores de la sociedad civil y los gobiernos locales, de modo que se impulsan las cadenas productivas culturales. Además, presentan los resultados de su trabajo al Comité Intergubernamental de la Convención sobre la Diversidad Cultural, que tuvo lugar en Paris en febrero de 2020, y comentan los principales temas tratados en la reunión.

Palabras clave: Redes culturales. Producción cultural. Convención sobre la Diversidad Cultural. Cebrap. Unesco.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.188470

Os pesquisadores Ana Paula do Val, Danilo Júnior de Oliveira e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira formam um coletivo dedicado à pesquisa e formação no campo cultural e integram um grupo de estudos em cultura[1] no Núcleo de Desenvolvimento do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), em São Paulo (SP). É por meio desse trabalho que eles desenvolveram o projeto "Fortalecendo Redes Culturais", financiado pelo Fundo Internacional para a Diversidade Cultural (FIDC). Em fevereiro de 2020, eles participaram da reunião do Comitê Intergovernamental da Convenção da Diversidade Cultural da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) para apresentar os resultados do trabalho. Nesta entrevista, eles contam a Giselle Dupin suas impressões.



Ana Paula do Val, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira e Danilo Júnior de Oliveira

Quais foram os temas mais importantes discutidos na reunião do Comitê, e por quê?

Ana Paula, Maria Carolina e Danilo: Pelo que pudemos acompanhar, participando da sessão e realizando uma comparação com os documentos resultantes da 12ª sessão, bem como de algumas anteriores, destacamos os seguintes temas como alguns dos mais proeminentes da 13ª sessão:

1. A implementação da Convenção no ambiente digital, algo que remonta à 5ª Conferência das Partes, realizada em 2015, quando os Estados-membros identificaram a necessidade de promover uma atualização da Convenção para a era digital. Entre as questões discutidas naquele momento, estavam a adoção de políticas

1 Mais informações sobre os pesquisadores disponíveis em: https://cebrap.org.br/pesquisas/fortalecendo-redes-culturais/.

nacionais para apoio à produção e à circulação de bens e serviços culturais no meio digital; a implementação de mecanismos de cooperação internacional para promover a diversidade de bens e serviços culturais no meio digital; o apoio técnico à introdução e implementação de políticas para fomentar produção e distribuição de conteúdo cultural digital em países em desenvolvimento; e a construção de infraestrutura para facilitar o acesso amplo a conteúdos culturais digitais para todos os indivíduos. Na 13ª sessão do Comitê do FIDC, foi apresentada uma relação de exemplos de boas práticas em ambientes digitais implementadas nos países-membros, especialmente aquelas que envolvem múltiplos atores, como o Estado e a sociedade civil, e como integrá-los em uma plataforma de monitoramento. Por fim, foi decidido que os países-membros devem dar continuidade ao inventário de boas práticas em ambiente digital.

2. Tratamento preferencial e remoção de barreiras de mobilidade para artistas e profissionais da cultura. O artigo 16 da Convenção prevê tratamento preferencial para profissionais e conteúdos produzidos em países em desenvolvimento, criando um compromisso dos países desenvolvidos de favorecerem os países em desenvolvimento. Durante a reunião, foi mencionado o Programa Unesco-Aschberg de mobilidade para artistas e profissionais da cultura como um grande feito nesse sentido, e foi reforçada a necessidade de continuar mapeando boas práticas, principalmente relacionadas a acordos de cooperação internacional.

3. Sinergias em relação à Recomendação sobre o Estatuto do Artista, de 1980. Foi mencionada a necessidade de seguir coletando e partilhando boas práticas – inclusive nos relatórios quadrienais que os países signatários da Convenção devem enviar à Unesco – e ressaltada a importância de a Convenção fortalecer e buscar sinergias com a Recomendação de 1980.

4. Apresentação das conclusões do 2º Fórum da Sociedade Civil. Desde que o fórum foi criado, em 2015, a sociedade civil, por meio de associações e organizações, dentre as quais é marcante a presença de associações profissionais de determinados campos artísticos, participa e intervém de maneira mais organizada dos debates realizados durante as sessões do Comitê. Uma das reivindicações da sociedade civil é a garantia de apoio financeiro e logístico para possibilitar a participação dessas associações ou de alguns de seus representantes nos encontros relacionados à Convenção, bem como um aprimoramento nos mecanismos de participação da sociedade civil na implementação da Convenção.

Descrevam o projeto que vocês apresentaram na reunião e qual é a importância do financiamento pelo FIDC para sua realização.

Ana Paula, Maria Carolina e Danilo: O projeto "Fortalecendo Redes Culturais" foi desenvolvido pelo Cebrap, com participação de nós três, além de Luísa Adib Dino e Daniela Costanzo. O projeto aconteceu entre abril de 2018 e agosto de 2019, com atividades desenvolvidas em quatro cidades brasileiras: Embu das Artes, em São Paulo (Região Sudeste); Toledo, no Paraná (Região Sul); Macapá, no Amapá

(Região Norte); e Serra Talhada, em Pernambuco (Região Nordeste). O objetivo mais amplo era o fortalecimento das redes e da interlocução entre atores da sociedade civil e dos governos locais, de modo a fortalecer cadeias de produção cultural no nível micro. Em um nível mais geral, o projeto está ancorado na diretriz de participação social na formulação e implementação de políticas culturais, que fundamenta tanto as ações da própria Unesco como também o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC) brasileiros. Outro objetivo foi qualificar nossa atuação no território e levantar informações para a atuação dos gestores públicos e movimentos sociais em nível local, por meio de um mapeamento de agentes culturais locais que sustentou um diagnóstico dos contextos de produção. De forma mais específica, foram desenvolvidos dois conjuntos de ações em cada cidade. Primeiro, um programa de formação, com conteúdos relacionados a desenvolvimento cultural e políticas culturais, pensados tanto para ampliar repertórios críticos e reflexivos quanto para desenvolver competências mais relacionadas à prática. Além disso, uma formação em mapeamentos culturais, que preparou os participantes para a realização do mapeamento de atores e grupos culturais, articulado a uma pesquisa de diagnóstico das cadeias de produção cultural locais. Essa etapa teve a forma de duas oficinas intensivas, que totalizaram mais de 50 horas de encontros em cada cidade. O segundo conjunto de atividades consistia no mapeamento em si, desenvolvido pelo Cebrap em parceria com cinco agentes culturais locais selecionados – nomeados multiplicadores locais –, que passaram pelo programa de formação, seguido da análise das informações coletadas e da elaboração de um relatório para os gestores públicos locais.

Um dos critérios para a escolha das cidades foi a presença do espaço Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU), também conhecido como Praça CEU, que sediou diversas atividades e representou uma centralidade também no que diz respeito à articulação entre agentes públicos e da sociedade civil. Quando começamos a formular o projeto, ainda antes do golpe de 2016, a ideia era fortalecer uma política que consideramos peculiar, pois ela é, ao mesmo tempo, planejada de forma centralizada no nível federal, mas cuja implementação depende muito dos contextos e condições locais dos municípios. Com isso, buscávamos também estimular a interlocução das Praças CEU com as comunidades culturais em que estão inseridas, normalmente comunidades periféricas, de forma a fortalecer uma diretriz prevista pelo próprio programa e reforçar as prerrogativas de descentralização e enraizamento nos contextos locais.

O projeto apresentou uma série de resultados. O primeiro foi uma taxa de participação satisfatória nas atividades de formação e troca de conhecimento: foram, ao todo, 291 participantes, o que nos parece bastante quando consideramos que os programas tinham duração relativamente longa. Isso permitiu ampliar os processos críticos e reflexivos, assim como suas práticas no campo cultural. O segundo resultado consiste nos próprios mapeamentos que foram realizados em cada um dos quatro municípios, que resultaram em um diagnóstico comparativo das cadeias produtivas locais de cultura, envolvendo 690 agentes e 206 grupos, totalizando

896 práticas artísticas e culturais mapeadas. O diagnóstico foi conduzido a partir de um questionário elaborado pela equipe do Cebrap e aplicado por agentes selecionados em cada município. As questões buscaram compreender como cada agente ou grupo se organiza em seus territórios para produzir, difundir e sobreviver de seus trabalhos de arte e cultura. Assim, foi necessário indagá-los a respeito de suas atividades principais na cultura; suas condições de trabalho e produção; financiamento e viabilização da produção e suas principais dificuldades, dentre outros aspectos. O exercício da coleta de dados para o mapeamento também foi, em si, um processo que gerou resultados, já que possibilitou a articulação local e a formação de redes entre os agentes culturais locais e um aumento de seu protagonismo, especialmente dos multiplicadores.

Dentre outras reverberações positivas que valem ser destacadas, está sem dúvida o estímulo ao diálogo entre atores do poder público e da sociedade civil na formulação e implementação de políticas na área da cultura. Esse conjunto de resultados é especialmente importante para as administrações públicas do nível municipal, em que, de um lado, existe a possibilidade de maior proximidade e envolvimento entre os atores e, de outro, as disputas e os desgastes políticos também podem ser mais intensos. Em diferentes níveis e formatos, as relações entre os representantes do poder público e dos agentes culturais da sociedade civil foram aproximadas. Em algumas cidades, como Toledo e Embu das Artes, os participantes das ações do projeto chegaram a estabelecer arranjos mais estruturados para organizar uma atuação coletiva nas pautas relativas às políticas culturais do município (Toledo) ou para produzir ações culturais no âmbito da própria sociedade civil (Embu das Artes).

Ainda que o objetivo central do projeto fosse fortalecer e ampliar conhecimentos e competências dos atores e redes da sociedade civil, a mobilização em torno das políticas culturais e da participação social depende, em grande medida, de processos que ocorrem no âmbito da gestão pública – principalmente das secretarias e fundações culturais municipais. Nas cidades em que houve maior engajamento e/ou maior abertura dos atores públicos para a interlocução com a sociedade civil no âmbito das atividades do projeto, os resultados foram claramente mais impactantes e consistentes.

Por fim, os desdobramentos positivos relacionados a esses temas tendem a continuar ocorrendo de forma mais difusa e espalhada no tempo – os participantes das oficinas e multiplicadores locais seguem sua trajetória de atuação cultural, política e social, levando conhecimentos, reflexões e competências partilhados na experiência vivenciada, além de novas interlocuções e possibilidades de associação.

É importante mencionarmos, ainda, que o financiamento pelo FIDC, o apoio institucional e estrutural do Cebrap – onde nos organizamos num grupo de estudos sobre cultura dentro do Núcleo de Desenvolvimento –, bem como a interlocução com a equipe gestora das Praças CEU do antigo Ministério da Cultura e as prefeituras locais foram essenciais para que o projeto acontecesse. O FIDC financiou a elaboração de todos os conteúdos das ações formativas, bem como as despesas de campo e as atividades de coordenação e análise de informações coletadas em campo. Financiou

também uma bolsa paga aos multiplicadores locais pelas atividades práticas de coleta de dados, uma etapa do processo de formação. Algumas prefeituras locais ofereceram apoio de transporte e logística para as atividades formativas e a coleta de dados do mapeamento, e os gestores das Praças CEU ofereceram sua infraestrutura para a realização de todas as atividades formativas e muitas das reuniões de trabalho.

Um ponto que pode ser visto como uma limitação às possibilidades de alcance do FIDC talvez seja o de que é extremamente necessário ter, além da equipe diretamente envolvida no projeto, uma estrutura com capacidade de realização de uma prestação de contas bastante complexa, e mesmo de adiantamento de recursos para financiar atividades entre os pagamentos de parcelas, bem como canais de interlocução com outras instituições. A dificuldade envolvida na elaboração do projeto exigido pelo FIDC também tende a limitar o surgimento de propostas por instituições menos experientes ou menos formalizadas. No entanto, desenhamos o projeto de forma a tentar fazer que seus benefícios transbordassem para os agentes culturais locais – tanto os recursos, na forma de distribuição de bolsas, como as capacidades e habilidades desenvolvidas, na forma de conteúdos relacionados à gestão de projetos, por exemplo –, e mais ainda para aqueles que são menos institucionalizados e que estão fora do circuito mais estabelecido das artes e da cultura de suas cidades – por isso a opção por centrar as atividades do projeto, tanto de formação como de mapeamento, em regiões periféricas, e a opção pela interlocução com o programa Praça CEU.

Como foi a receptividade ao projeto por parte da Secretaria da Unesco e dos demais participantes da reunião?

Ana Paula, Maria Carolina e Danilo: Acreditamos que a receptividade foi boa, pois tivemos todos os nossos relatórios e produtos aprovados com comentários elogiosos e, ao fim do projeto, fomos convidados a apresentá-lo presencialmente na reunião do Comitê Intergovernamental da Convenção, em fevereiro de 2020. O evento ocorreu na sede da Unesco, em Paris, e participamos de uma mesa integrante de um painel chamado ***Create 2030***. Nessa ocasião foram expostos seis projetos financiados pelo FIDC em diferentes edições, selecionados por seus bons resultados. Por conta disso é que pudemos acompanhar toda a discussão que ocorreu nessa reunião. Um dos retornos positivos que tivemos foi o de que nosso projeto consiste em um bom exemplo de esforço de aproximação entre sociedade civil e gestão pública.

O FIDC vai financiar novos projetos?

Ana Paula, Maria Carolina e Danilo: É importante ressaltar que o FIDC é uma das ferramentas para a implementação da Convenção de 2005 sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Sendo estabelecido nos termos do artigo 18 da Convenção, é um mecanismo

importante de fortalecimento de ações/projetos, pois estimula a cooperação internacional com os objetivos de promover o desenvolvimento sustentável, a redução da pobreza e o surgimento/fortalecimento de setores culturais nos países em desenvolvimento.

Desde que o FIDC foi operacionalizado, em 2010, foram realizadas nove edições de seleção de projetos, resultando no financiamento para 105 projetos em 54 países em desenvolvimento e menos desenvolvidos, totalizando mais de US$ 6,9 milhões. Uma média de 11 projetos são financiados a cada edição, o que é um número muito baixo, a nosso ver, diante da demanda que existe para o estímulo do setor e a dimensão territorial que a Convenção de 2005 abrange.

Vocês participaram dos eventos paralelos à reunião? Quais foram e que debates suscitaram?

Ana Paula, Maria Carolina e Danilo: Sim, participamos de alguns encontros das Organizações da Sociedade Civil (OSC), ligadas ao Fórum da Sociedade Civil, que ocorreram nos mesmos dias da 13ª reunião do Comitê Intergovernamental, no período da manhã. Notamos que, por meio do Fórum, a sociedade civil tem um mecanismo participativo estruturado para atuar nos órgãos diretores da Convenção (2005) – Comitê Intergovernamental e Conferência das Partes – e que, potencialmente, isso pode permitir uma intervenção dessas organizações nos debates e decisões tomadas no âmbito da Unesco. Percebemos, ao menos nessa última reunião do Comitê, um predomínio da presença de organizações da sociedade civil ligadas a profissionais de linguagens artísticas historicamente mais reconhecidas/consolidadas.

Em uma das pautas da reunião do Comitê, foi apresentado um documento com as conclusões da segunda edição do Fórum da Sociedade Civil, realizada em junho de 2019, com a participação de aproximadamente 60 Organizações da Sociedade Civil. Um dos pontos mais destacados no documento foi a necessidade de que seja garantida a sustentabilidade das OSC, sobretudo no tocante a seu financiamento. Nesse sentido, o documento apresentado convidou os participantes do Comitê a "examinar maneiras que permitiriam as Partes [da Convenção] apoiar a sustentabilidade das atividades das OSC e a participação de seus representantes nas reuniões estatutárias da Convenção e estabelecer mecanismos que criem um ambiente propício para a participação da sociedade civil na implementação da Convenção".

Mas, além disso, a segunda edição do Fórum da Sociedade Civil também debateu questões relativas à promoção da diversidade cultural nos meios de comunicação na era digital; superação das barreiras existentes à mobilidade de artistas; desenvolvimento de políticas culturais e de desenvolvimento sustentável; fortalecimento da cooperação internacional da Convenção e mecanismos de assistência em parceria com as OSC.

Participamos, ainda, de uma reunião de trabalho entre a Mesa coordenadora do Comitê e os representantes das OSC, ocorrida antes da abertura oficial da reunião do Comitê, em que o presidente e o secretário-geral puderam dialogar diretamente com os representantes das organizações presentes.

[GISELLE DUPIN]
Mestre em Gestão de Instituições Culturais pela Université Paris Dauphine. Especializada em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). É membro do Observatório da Diversidade Cultural. Integra um banco de especialistas da Unesco sobre indicadores culturais e atua como ponto de contato da organização no Brasil para a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural.
E-mail: giselledupin@gmail.com

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

BEING TOGETHER, DOING TOGETHER AND GOING FORWARD TOGETHER – ECHOES FROM FRANCE'S CULTURAL THIRD PLACES IN TIMES OF COVID-19

[ARTIGO]

Matina Magkou
Université Côte d'Azur
Maud Pélissier
Université de Toulon

[ABSTRACT RESUMO RESUMEN]

In France, as in many other countries, cultural production and management practices are facing numerous transformations. Being understood as experimental; intermediary cultural spaces that redefine the relationship of culture with the public and the local territory, cultural third places provide a vivid example of this changing reality. Before the current health crisis, the social role of these constructs in regard to the local context were made even more visible. On a first level, this article aims to present the uniqueness of those spaces in the French context. Secondly, it describes the preliminary results of an exploratory study analyzing the reactions and adjustments to working dynamics of a number of spaces in the PACA region, in France, during the first months of the pandemic. Finally, we propose further lines of research.

Keywords: Cultural third places. Creative Hubs. COVID-19. France.

Na França, como em muitos países, a produção cultural e as práticas de gestão estão enfrentando uma série de transformações. Os terceiros espaços culturais, como intermediários e experimentais, redefinem a relação entre a cultura e o público, a cultura e o território local e fornecem um exemplo vívido desta realidade em transformação. A crise sanitária contribuiu para destacar o papel social que eles desempenham no contexto local. Por meio deste artigo, propomos, em um primeiro nível, uma apresentação da singularidade destes espaços no contexto francês. Apresentaremos, também, os resultados preliminares de um estudo exploratório das reações e dos ajustes na dinâmica de trabalho em vários espaços da região francesa PACA durante os primeiros meses da pandemia. Finalmente, propomos novas linhas de pesquisa.

Palavras-chave: Terceiros lugares culturais. Hubs Criativos. Covid-19. França.

Francia como muchos países se enfrenta a una serie de transformaciones en las prácticas de producción y gestión cultural. Los terceros lugares culturales, al ser espacios intermedios y experimentales, redefinen la relación entre la cultura y el público, la cultura y el territorio local, y brindan un vivo ejemplo de esta realidad cambiante. Lacrisis sanitaria contribuyó a poner de relieve el papel social que juegan en el contexto local. En este artículo nos proponemos presentar la singularidad de estos espacios en el contexto francés. Además, presentaremos los resultados preliminares de un estudio exploratorio de las reacciones y ajustes a las dinámicas de trabajo en varios espacios de la región PACA en Francia durante los primeros meses de la pandemia. Finalmente, proponemos nuevas líneas de investigación.

Palabras clave: Terceros lugares culturales. Centros Creativos. Covid-19. Francia.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.188937

Introduction

Cultural third places are not a new phenomenon. In France, back in 2001, the "Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires… : une nouvelle époque de l'action culturelle" report, written by Fabrice Lextrait, highlighted the ongoing transformation of the cultural and artistic sphere in the country. What was underlined with this report was the emergence of experimental cultural spaces in different urban and non-urban environments, that questioned – in an original way – the conditions of production, mediation and reception of artistic practices.

What was described in Lextrait's report was, of course, a radiography of that specific moment in time. Twenty years later, many of those intermediary spaces might have disappeared; some still exist and function in the same format, while others have emerged and have occupied a new role in the public realm. Today, the term ***tiers lieux***, an immediate translation of the term ***third place*** coined by Oldenburg in 1989, has been widely used in the French context to describe places that represent spaces that question what is possible, provide opportunities to meet, to exchange, to co-create, to experiment, and to re-visit the relationship between art and society. One could say that those spaces are gradually evolving into a movement whose values are grounded on sharing: on doing together (***faire ensemble***) for better living together (***vivre ensemble***) (LEVY-WAITZ, 2018).

At the beginning of the health crisis, third places in France gained quite some visibility thanks to the role they played as agents of socialization and sharing; guaranteeing the distribution of food for those in need, supporting those digitally illiterate or helping through educational means. Another remarkable example has been the production of protection equipment and material for the health workers, such as marks, respiratory systems and distributors of hydro alcoholic gel (LES TIERS-LIEUX…, 2021). The crisis however hit them as well: many have reported that they feel more fragile, especially financially (FRANCE TIERS-LIEUX, 2020), even if they were able to receive financial support from the central and local government.

In the framework of a wider research project on the cultural third places in the Region of Provence Alpes Côte d'Azur (PACA hereafter), we have used the opportunity that occurred during the health crisis that outbroke at the beginning of our research to initiate a specific inquiry into how those places adapted in this specific context. We collectively identified a number of different and complementary lines of research that were used as a guide for the analysis. Four different cultural third places were the focus, in this specific region: Le Port des Créateurs in Toulon, La Fabulerie and La Friche Belle de Mai in Marseille, and the Hublot in Nice. Our corpus also included four other spaces from Greece, Spain, Luxembourg, and Romania that allowed us to enrich our views in the topic. The interviews took place between May and July 2020. The chosen methodology consisted in qualitative interviews with the people responsible for those spaces. This field research was, of course, of exploratory

nature and the results are only capturing the immediate consequences of the COVID-19 crisis to those spaces and the very early reactions. The study will be further complemented in the next couple of months and, hopefully, towards the end of the sanitary crisis (at least that's what we hope to occur in France), to examine better not only how those spaces adapted to the context, but how – given that they are the ones facilitating innovation and creativity – they have managed to re-invent themselves during this unexpected and exceptional period.

In this article, we will examine the characteristics of cultural third places in France through a double comparative view over time and space. What we are mostly interested in is to describe and draw some preliminary understandings in regard to how cultural third places in our region of focus have reacted during the health crisis and what are the main transformations that occurred due to COVID-19. The first part of our article unpacks further the notion of cultural third place and discusses it primarily in a French context. The second part of the article is devoted to present our research project and the main findings from the interviews with the managers of those four third places that constitute our primary corpus of analysis. We, then, discuss and highlight the main trends and observations that we can draw out of these first reactions, and we close the article with a suggestion regarding further research and cross-border opportunities for academic exchange on the topic, in view of the ongoing context in which COVID-19 is still putting conditions on the way such spaces operate.

Understanding Cultural Third Places in the French context

On terms and conceptual clarifications

As mentioned in the beginning, cultural third places are not a new phenomenon. They have not, however, always been named as such in the French context. Borrowing from the translation of Oldenburg's term third place, in the French language the concept of ***tiers lieux*** has been introduced to describe a great variety of places – some more established and some more recent and emerging – where 'living together' and 'doing together' are their principal ***raison d'être***. While recognizing that each of these spaces has its own specificities, ways of working, funding models, and communities, their common denominator is that they facilitate informal encounters, social interactions, creativity, and common projects, thus they are community-driven.

These places in reality are representative of the societal transformation of our times, especially the revolution in our working practices, the needs of the learning society, and the ecological transition. They have, therefore, increasingly attracted the academic community. In France, early works on such places focused on the so-called ***friches culturelles*** (translated in English as cultural brownfields) and artistic squats. As the editor of the special issue of the ***Culture et Musées*** journal dedicated on these new territories of art, Emmanuelle Maunaye (2004, p. 13) notes in the introduction, there are different ways of trying to define those

spaces: intermediary spaces, alternative, emerging, ***friches culturelles*** or artistic squats have been some of the terms deployed. Maunaye underlines as well that perhaps the common denominator of these forms of artistic and cultural action, that cannot be labeled under the same term, is that they all share a common foundation: they are the result of an answer to the lack of efficient cultural policies.

La Friche Belle de Mai, a former tobacco factory in Marseille, was one of those first places that was converted into a cultural complex that brought together interdisciplinary artistic activity, new models for urban cultural interaction, and embeddedness to the local community (it is not by accident that this space adopted in its name the name of the neighborhood – Belle de Mai – in which it is located). This space has been the focus of various studies that try to decrypt the relation between industrial sites, cultural policies and contemporary art (ROSEQUIT, 2019) or how the collectives in charge of the cultural initiative have been mobilizing a network of actors and changing social relations within a specific community (ANDRES, 2011). Both studies mentioned here, examine further the extent to which La Friche has been one of the key cultural facilities that led the successful application and implementation of the 2013 European Capital of Culture title. Nevertheless, the rise of such spaces and their importance on the local fabric has not been a merely French phenomenon; however, there has been little comparative or cross-border research on the topic. Again with La Friche Belle de Mai as a case study, Andres and Grésillon (2013) examine further the concept of "cultural brownfields", trying to assess the transformation of three established spaces in Berlin, Marseille, and Lausanne through a study on their internal and external dynamics.

The nature of those intermediary spaces has changed over the years. Maker spaces, fab labs, creative hubs are a few of the terms that have been added on the French and international terminologies. Over the years, in the French language, those spaces began to fall under a flexible and fluid term that allows various interpretations: ***tiers lieux***, an immediate translation of the term third places, coined by Oldenburg. The term has since then been used to describe places of sociability and neutral grounds that allow people to meet outside of the family and professional life and give the opportunity for community life to unfold.

It has been used as an all-encompassing term for a variety of places that, according to Antoine Burret (2016), are meeting places that allow people to do things together, to experiment with new ways of working, co-existing, and producing. Besides the variety in their forms, their common denominator, as Burret underlines, is the initial intention for a community to meet in this specific space.

The so-called cultural industries turn in cultural policy (BEAUREGARD, 2018) has transformed the way in which such places function and the way they are also seen by policy makers. Deeply rooted into their local environment, these spaces are often described by authors as miracle solution at the service of the revitalization of territories (FLORIDA, 2002) or even a "panacea for all economic ills"

(GILL; PRATT; VIRANI, 2019, p. 1) despite their limitations (BESSON, 2017) and are also developing into an evolving field of (cultural) policy (AVDIKOS; MERKEL, 2020). In France, in particular, public authorities have identified them as key players for social cohesion and regional development (LEVY-WAITZ, 2018). Taking into consideration these dynamics, researchers in France have been examining these spaces during the last decade from different points of view including cultural commons (DECHAMP; PÉLISSIER, 2018; PÉLISSIER, 2018a, 2021), co-creation (SUIRE, 2016), innovation (AUBOUIN; CAPDEVILA, 2019) or organizational space and digital transformation (MAGKOU; HURET; LAMBERT, 2021?). Besides being an emerging field of research, these intermediary cultural spaces, such as coworking spaces, maker spaces, and creative hubs, have attracted growing attention within the international research community, as well as have been studied from different disciplines, including management, regional development studies, economics, geography, sociology, and other sciences (AKHAVAN, 2021), such as information and communication sciences. Considered to contribute to a wider social, economic, and civil goals within the neighborhood they operate, they have captured the interest of policy makers as well, under a "broader hyperbole about creativity" (GILL; PRATT; VIRANI, 2019, p. 1), creative industries, entrepreneurship, and innovation policies (MULAS; NEDAYVODA; ZAATARI, 2017; POLI; SHIACH, 2020).

Togetherness at the heart of cultural third places

What distinguishes cultural third places from other cultural centers or organizations is that they are community-driven, meaning they both cultivate an inner community but they are also extroverted and wish to engage with the local environment and its inhabitants to co-create and curate meaningful interactions (MAGKOU; HURET; LAMBERT, 2021?). This community and togetherness is obvious in many aspects of their organizational life. Firstly, part of their mission is to allow the co-existence of interdisciplinary artistic practices, that bring together, in an exploratory and collaborative way of working, artists and professionals from the wider cultural and creative field, and also from other sectors. Thus they contribute to the mediating and disseminating of knowledge and the use of different techniques, many of which rely on digital means, making the sharing of competences a fertile ground for experimentation. Secondly, cultural third places come as a response to the evolutions in the way of working. To a large extent they have functioned as mutual survival platforms of precarious employment and community development (AVDIKOS; MERKEL, 2020), but they also provide a response to the reinforcement of a wider labor flexibilization (DE PEUTER; COHEN; SARACO, 2017). Finally, their primary mission is related to the cultivation of relations between communities and building trust among them as an important element of innovation (STORPER, VENABLES, 2004). The first community they cater for are the immediate users and those using those spaces in a regular way. The way their organizational space is structured around open workspaces, community rooms etc.,

caters to the needs of their users and their different routines, while it allows the facilitation of planned and unplanned interactions among them, which can lead to further learning and networking. At the same time, they work towards a community that goes beyond their immediate users, as they try to serve their local communities and put together a varied programming that can attracts people of various backgrounds and interests.

What cultural third places unveil is that emerging forms of "living together" and "doing together" are gaining ground. They correspond to a way of reacting based on the new ways of working together in a fair environment: sharing of collective intelligence, reconfiguration of the ways of working, new logics of networks, sharing of tools and common spaces, lots of room for experimentation and new ways of relating with audiences, users and the wider public.

The institutionalization and legitimation of cultural third places

As already mentioned above, one of the main characteristics of cultural third places in the French territory that distinguishes them from other countries is the institutional view and level of action over them. During the last years, they have been recognized as drivers of social and territorial cohesion. Rooted in a specific setting, urban or rural, they have developed into new spaces for social interaction but mainly into spaces of emancipation and collective initiative, thanks to the opportunities for connection offered by the digital environment and the establishment of a way of doing in line with the collective intelligence paradigm. The "cultural" dimension related to cultural third places derives from the fact that they have been chosen as facilitators of social ties over knowledge, art, and culture.

In this way, cultural third places in France have entered into a new phase in their existence, corresponding to a phase of institutionalization and recognition by public authorities. What is important to note is that this process has been initiated not by the Ministry of Culture, but the Ministry of Territorial Cohesion and Relations with Local Governments. A first support program was announced by the National Agency for Territorial Cohesion and was launched in 2019 under the title "Nouveaux lieux, nouveau liens", which could be translated as "New spaces, new relationships". The aim of this support scheme was to help structures embedded locally to concretize and enhance the growth of their projects. As announced by the Minister of Territorial Cohesion and Relations with Local Governments,

> our society has changed, a great number of people want to 'do things together', want to work differently. What we want to encourage through this program, is the development of new services for all French people, regardless of where they live, and this capacity of putting initiatives into practice in all regional and local territories (GOURAULT, 2021, our translation)[1].

1 In the original: « *Notre société change, de nombreuses personnes veulent « faire ensemble », veulent travailler différemment. Ce que nous voulons encourager au travers de ce programme, c'est le développement de nouveaux services pour tous les Français, où qu'ils vivent, et cette capacité d'initiative à l'œuvre dans tous les territoires* ».

This program took the form of support for the conception and implementation of a project, the use of specific spaces (old justice houses, brownfields, offices...) or support mechanisms for the operation of such spaces. In its evolution, a specific call for "Fabriques du territoire" (that could be translated as territorial factories) was launched to consolidate the existing third places that were already rooted in their neighborhoods and the city policies. The project devoted 45 million euros to 300 projects selected until 2022. Half of them have to be rooted into priority neighborhoods defined by city policies and the other half in rural contexts. A specific label, "Fabrique numérique du territoire", was also created for those spaces and structures that have as principal activity the access to culture, to cultural rights, to digital public services, education and training, citizen participation, and entrepreneurship.

The next phase of this institutionalization process was the creation of France Tiers-lieu[2], an association that aims to support the development, emergence, and promotion of the third places sector in France. The association supports the initiatives of local agents by participating with the professionalization of those spaces, through training, job finding, real estate, impact evaluation, common tools. Supported and financed by the Ministry of Territorial Cohesion and the Ministry of Employment, it is supported by a network of experts, the National Council of Third Places, which brings together sixty-three representatives from different cultural third places in France. This Council plays the role of a representative body that allows dialogue with those working in the sector.

Cultural third places in the PACA region and the health crisis: research questions, fieldwork, and methodology

Overall presentation of the research project

As explained in the first section of this article, the heterogeneity of relations and the social conditions that can be observed in these intermediary cultural spaces, have converted them into a stimulating research topic. At the beginning of 2020, a research project aiming to shed light on the creative and innovative dynamics of "Cultural Third Spaces" ("Tiers-Lieux Culturels/ TLC") and the reconfigurations they generate on the cultural ecosystem of the PACA region was initiated. The research project is part of a multidisciplinary process that brings together a group of researchers in the fields of communication and information sciences, management sciences, and sociology who have collaborate for a number of years in the framework of a thematic research group: the CREAMED network in Provence, Alpes, and Cote d'Azur and Corsica regions[3]. The research project relies on field studies carried out in four territories of the region

2 Available from: https://francetierslieux.fr/. Accessed on: 5 ago. 2021.

3 For more information, see: https://creamed.hypotheses.org/472.

in focus: Avignon, Marseille, Toulon and Nice. On these territories we have identified cultural spaces in which each one of them represents – in its own way – spaces that encourage social ties and empowerment, facilitate the creation of new urban utopias, and stimulate collective initiatives in the artistic and cultural field.

Four main axis of inquiry had been identified at the origins of the project: 1. the genesis, identity and institutionalization of cultural third places; 2. the uniqueness of the cultural and artistic project; 3. the dynamics of social and territorial innovation with the audiences; and 4. the territory and democratization towards cultural participation. The underlying research question was to determine if, and how, cultural third places re-configure a new way of thinking culture as common (GUILLIER, 2018; PÉLISSIER, 2018a). The originality of the research project lies on the empirical work envisaged that could be described as participative, since it is undertaken in close collaboration with cultural third spaces that have accepted to be partners in the project, thus participating in a dynamic process of knowledge co-construction that the research team wishes to initiate.

At this point, we consider important to give a short overview of these spaces to better understand the results of the study but also their origins and diversity. The Friche Belle de Mai is operating since 1992 at an old tobacco factory in Marseille as a center for alternative artistic creation. It includes working spaces for artistic and cultural work, as well as events and exposition halls. Its mission lies in the support of artistic and cultural entrepreneurship, in the context of social and solidarity economy through incubators and coworking spaces, while giving the floor to citizen-led initiatives and aspirations. Established in 2010, La Fabulerie is focusing its work on innovative projects that open doors to knowledge and digital competences. La Fabulerie develops projects and digital creations for professionals and the general public around the valorization of heritage collections, the mediation of scientific knowledge, through participatory design processes, and through the use of educational tools, deploying a playful and experiential approach. It also hosts a coworking space and a cafe. The Hublot is a center for digital creation and innovation that has operated for a number of years in the St. Roch neighborhood in Nice. Since 2016, the organization has been operating from the 109, the newly established center for contemporary cultures of the Municipality of Nice. It has a long history, starting off as a citizens and artistic squat of the Diables Bleus. The Port de Créateurs is an association based in Toulon which addresses local, national, and international artists, associations, and entrepreneurs. Its mission is to accompany projects in relation to emerging artistic practices, from their conception to their implementation. It operates from the historic center of Toulon and collaborates closely with different cultural structures of the city, as well as the University.

Methodology and field research

The health crisis outbreak happened very close to the beginning of the research project. This put into question our initial planning and brought the research team together to question the effects of COVID-19 on the reactions and practices of the cultural third places to this unique period. Questions

related to the artistic and cultural projects, the re-invention of the concept of live performance, the relation with their users and their publics, the changing relations with the territory in which they are embedded, and their level of financial and organizational resilience came to the surface. A common questionnaire grid was designed and the researchers engaged into interviews with different representatives of the cultural third places under study. Interviews took place between May and July 2020. We decided to work in close relationship with the cultural third places operating in the three major cities of the region: the Friche Belle de Mai and the Fabulerie in Marseille, the Hublot la Diva in Nice, and Port des Créateurs in Toulon. The first three spaces had already received the label "Fabrique du territoire", while the last one submitted its candidature at the last call published by the Ministry, in 2021.

The main objective of this particular research project was to capture how cultural third places reacted during the first months of the sanitary crisis. For this reason, four interrelated dimensions were identified as our fields of this inquiry:

Firstly, the artistic dimension. Our main exploration regarding this dimension was related to the transformation and/or redefinition of the relationship between artistic objects and outputs and their audiences when conditions don't allow a physical contact, or a mere existence, in a specific space. Can we still use the term "live performance"? Digital communication tools and how they were used during this period to facilitate this exchange were also part of our inquiry.

Secondly, the audience and users' dimension. As we've mentioned above, the communities around cultural third places are their main reason for existence. During a period in which those places were forced to close, what has been their relationship with their audiences, the users of their services? We questioned if concrete measures were taken (e.g. limit of number of attendees) for the specific period studied and if different cultural and artistic missions were adjusted depending on the type of public addressed.

Thirdly, in regard to the economic and managerial dimension, we were interested in exploring the resilience of such fragile spaces as they were hit by this crisis, and their capacity to reinvent themselves and redefine their identity.

Finally, our last level of exploration was the policy dimension at local, regional, national, and European level. We were particularly interested to find out the opinions of representatives of these places on the support measures taken by agents at different policy levels and their relevance to the specific sector. Furthermore, we wished to explore whether new forms of cooperation and solidarity within the sector have evolved, also in regard to cooperation with other cultural spaces or networks at the local, national or European/international level. Joint efforts for advocacy purposes were also a topic we wanted to explore.

Findings and discussion

The four cultural third places studied were forced to close their doors to the public

from the beginning of the lockdown in March 2020, until the summer of 2020. From the very beginning, some of them reacted immediately in solidarity to those in need, facing the effects of the health crisis. For example, the team of the Fabulerie produced protection material through their fablab and distributed it in the region. At the same time, the Friche Belle de Mai opened spaces, which were previously used as residency spaces homeless people and immigrants who no longer had place at the accommodation centers. This reaction – besides their adaptation capacity – underlines the social cohesion role that these cultural third places can play on the local level.

When it comes to the artistic dimension, the main observation that stands out is the solidarity and how the crisis brought the communities closer together, albeit physically distant. The team at Friche Belle the Mai encouraged the resident artists and creators, as well as others, to create artistic content that was shared by regular newsletters and through social media. This helped the internal communication within the Friche's communities. As the person interviewed mentioned, "it allowed maintaining the contact and the community in action". At the moment that the interviews took place, there was a big anticipation regarding the re-opening of those spaces. Exhibition spaces were slowly opening with the necessary social distancing measures. For live performances this took a bit longer, but at the moment of the interviews rehearsals had started again at La Belle.

The condition of lockdown affected, to a large extent, the way of communicating and engaging with the different audiences. All physical activities were cancelled, postponed or moved to the digital sphere. The challenge was dual: maintain the programming they had already planned and, at the same time, develop content for the specific moment and the particular needs of their audiences. The youth are very comfortable with the use of digital media, and the team of La Fabulerie focused on establishing strong contact with their online audience. Most importantly, they focused on developing pedagogical and creative "survival kits" addressed to parents and educators working with kids, in order to propose different activities – with and without screen- that they could do with younger audiences. At the same time they re-imagined an exhibition they had planned and made it available online, engaging even more with women amateur artists that were part of this and sharing aspects of the intimacy of their own personal space. With both projects, they kept a strong contact with their audiences, attracted new audiences, and continued collaborating with the artists they were already working with. The team of Hublot focused at transferring the organization of their Social Lab online. The Lab was a training center for youngsters between 16 and 25 that are facing challenging conditions and have abandoned school. For the team, it was a project that they had very much at their heart and were very satisfied that they managed to bring this group together, even under these circumstances. It slowly became a part of the cultural third places' way of working, to produce events and activities in the hybrid or digital mode. The major question that arose from this period, though, was: how can the digital divide be solved, and how can we guarantee equal access to digital content? Moreover, there was also a great anticipation on how

the audiences would react to the re-opening. "The public will come back again more or less easily. But as time goes by, audiences regain their confidence. More and more people use their mask as a bib", said the representative of Belle de Mai.

From an economic point of view, all the structures have a hybrid economic model that rely on both public and private funding. Private funding is mainly induced by activities produced in their premises (cultural and artistic activities or parallel activities, such as restaurants, bars etc.). Given the new context, all these spaces were forced to lose this source of income. We observed that the more established cultural third places had fewer financial difficulties, compared to the emerging ones; considering that they had enough savings to allow their survival for the number of months that they were closed. To some extent, these losses were partially compensated. First of all, they could benefit from the governmental support in the form of partial unemployment schemes for their staff, which implied a 25% of their activity (either in the physical space or teleworking). Secondly, they could report the payment of the taxes on wages.

In regard to their positioning within the territory, it is important to note that their label as "fabriques du territoire" had facilitated the obtention of this governmental support, probably because their identity and territorial role was already (institutionally) recognized. In this respect, the representative of the Toulon based Port des Créateurs, which has not received yet this label, underlines that it is probably because "local territorial authorities have not understood our role". But, he also mentioned "the importance to enter into the dynamics of networks outside the territory of Toulon to better understand the role of the cultural third places". In this direction, he underlined that their participation in the European initiative Smart Atmospheres of Social and Financial Innovation for Innovative Clustering of Creative Industries in Mediterranean Area (SMATH) – which aims to reinforce collaborative links between art, culture, innovation, and creative industries and the creation of creative clusters – is in this respect a necessary strategy for the development and the institutional recognition of those spaces. He also made the comparison between different cities in France that are more advanced into the networking aspect, such as Bordeaux and Lyon.

The project's timing poses a significant research challenge. Firstly, the disruption of the creative hubs' physical operations, and the subsequent adaptations following the COVID-19 outbreak, calls for a deeper understanding of the changes produced from the need to re-define the concept of space and look for interrelations between its physical and digital dimension. Secondly, this unexpected disruptive process revealed long-term issues concerning the volatility and sustainability of the cultural and creative sector as a whole (COMUNIAN; ENGLAND, 2020; SAEZ, 2020), resulting in a number of government-led short-term measures for their support and brought to the surface the resilience of those spaces. It is, however, yet to be explored how the COVID-19 will influence their work in the long run. Our research project had an exploratory character. It was just a first

step to understand the immediate effects and the reactions of those running them.

Final considerations

In this article we have presented some reflections on the evolution of cultural third places in France and preliminary findings of a research project that, based on a common interview grid, captured the first experiences of cultural third places in Southern France's PACA region, in relation to COVID-19. Nevertheless, our research only covered a specific period in time; and the knowledge produced provides an early reflection on the organisational transformation that these spaces will be called to deliver, under the binary of physical versus digital space and the on-going transformation imposed by COVID-19. Therefore, further research is needed to confirm the preliminary assumptions. Although some similarities can be traced, it is important to underline that each cultural third space has its own history and identity, its own governance and business models, as well as its own level of connection to the local territory and the specific communities around it. This cannot be ignored when studying such spaces. Our intention is to widen this ongoing research with a second field study towards the end of this year, using the same analysis grid to evaluate the evolutions and transformations undertaken by those spaces since the first reactions captured.

The research team also wishes to build on this experience and advance reflections raised within the project to a wider European and international level. Some of the researchers of the project already used the same interview grid to explore more spaces at the European level, namely ZWAP in Bilbao (Spain), Bios Romantso in Athens (Greece), the Artists Colony in Baia Mare (Romania) and Kulturfabrik in Esch-sur-Alzette (Luxembourg). Further common projects with universities and research teams from different countries could shed light into the topic. Furthermore, a recently introduced research line in our work has to do with the role of universities and research in supporting cultural third places. The (still ongoing) creation of Villa Créative within the University of Avignon is part of these examples that would be interesting to explore in the future, and see the linkages than can be established between research, practice, and policy-making.

Finally, taking into consideration social and technological challenges affecting our societies following the COVID-19 outbreak and the varied interest that they have attracted in the policy sphere, future research should envisage producing new insights into the role of cultural third places in cities and urban contexts in times of digital transformation and contributing to general advancements in research and policy-making. The adaptive capacity of cultural organisations to digital transformation (MASSI; VECCO; LIN, 2020; PAQUIENSÉGUY; PÉLISSIER, 2021; PÉLISSIER; PÉLISSIER, 2017; PELISSIER, 2018b) will become even more a subject of interest, as well as how this capacity can be further enhanced. What this last year has showed us is that the dichotomy between the digital and the physical are being diluted, and cultural third places

are evolving as pioneers in this transformation, while contributing to breaching the digital divide. The collaboration of research teams across borders can contribute to a better understanding of these transformations, that in return could help cultural operators and policy makers to develop better strategies and programs that respond to the context in which they operate.

Acknowledgements

This work has been supported by the French government, through the UCAJEDI Investments in the Future project managed by the National Research Agency (ANR) with the reference number ANR-15-IDEX-01 and by Région PACA. ■

[MATINA MAGKOU]
Post-doc researcher at the SIC.Lab Méditerranée of the University of Côte d'Azur. Phd in Leisure and Human Development, specialization Culture and Cultural Management. Her research focuses on cultural policies, international cultural cooperation, digital transformation of cultural organizations and creative hubs.
E-mail: stamatina.magkou@univ-cotedazur.fr

[MAUD PÉLISSIER]
Phd in economics by the Université Aix Marseille. Senior lecturer and researcher in the field of information and communication at the University of Toulon, in the laboratory of IMSIC Toulon. Her research is focused on digital economy, and more especially on cultural commons in the digital ecosystem, innovation, and competitive territorial intelligence.
E-mail: maud.pelissier-thieriot@univ-tln.fr

References

AKHAVAN, Mina. Third places for work: a multidisciplinary review of the literature on coworking spaces and maker spaces. ***In***: MARIOTTI, Ilaria; DI VITA, Stefano; AKHAVAN, Mina (ed.). **New workplaces**: location patterns, urban effects and development trajectories. Cham: Springer, 2021. p. 13-32.

AUBOUIN, Nicolas; CAPDEVILA, Ignasi. La gestion des communautés de connaissances au sein des espaces de créativité et innovation : une variété de logiques de collaboration. **Innovations**, Paris, v. 58, n. 1, p. 105-134, 2019.

ANDRES, Lauren; GRESILLON, Boris. Cultural brownfields in European cities: a new mainstream object for cultural and urban policies. **International Journal of Cultural Policy**, London, v. 19, n. 1, p. 40-62, 2013.

ANDRES, Lauren. Alternative initiatives, cultural intermediaries and urban regeneration: the case of *La Friche* (Marseille). **European Planning Studies**, London, v. 19, n. 5, p. 795-811, 2011.

AVDIKOS, Vasilis; MERKEL, Janet. Supporting open, shared and collaborative workspaces and hubs: Recent transformations and policy implications. **Urban Research and Practice**, London, v. 13, n. 3, p. 348-357, 2020.

BEAUREGARD, Devin. The cultural industries turn in cultural policy. ***In***: BEAUREGARD, Devin. **Cultural policy and industries of identity**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 51-77.

BESSON. Raphaël. Rôle et limites des tiers-lieux dans la fabrique des villes contemporaines. **Territoires en mouvement**, Lille, v. 34, 2017.

BURRET, Antoine. **Tiers-lieux... Et plus si affinités**. Paris: FYP, 2016.

COMUNIAN, Roberta; ENGLAND, Lauren. Creative and cultural work without filters: COVID-19 and exposed precarity in the creative economy, **Cultural Trends**, London, v. 29, n. 2, p. 112-128, 2020.

DECHAMP, Gaëlle., PÉLISSIER, Maud. Les communs de connaissance dans les fablabs : mythe ou réalité? **Revue Française de Gestion**, Cachan, v. 45, n°79, p. 97-112, 2019.

DE PEUTER, Greig; COHEN, Nicole S.; SARACO, Francesca. The ambivalence of coworking: on the politics of an emerging work practice. **European Journal of Cultural Studies**, London, v. 20, n. 6, p. 687-706, 2017. DOI: https://doi.org/10.1177/1367549417732997.

FLORIDA, Richard. **The rise of the creative class**. New York: Basic Books, 2002.

FRANCE TIERS-LIEUX. **Les tiers-lieux face a la crise COVID-19 enquête & mobilisation solidaire**. [*S. l.*]: Dossier Presse, 2020. Available from: https://bit.ly/3xBt2Kl. Accessed on: 5 ago. 2021.

GILL, Rosalind; PRATT, Andy; VIRANI, Tarek. **Creative hubs in question**: place, space and working in the creative economy. Cham: Springer, 2019.

GUILLIER, Valérian. La culture comme commun : une approche à préciser. **tic&société**, Quebec, v. 12, n.º1, p. 43-68, 2018.

GOURAULT, Jacqueline. L'État s'engage en faveur des tiers-lieux 29 nouvelles fabriques labellisées. **Agence Nationale de la Cohésion des Territoires**, Paris, 29 mar. 2021. Available from: https://bit.ly/3rUVIfS. Accessed on: 5 ago. 2021.

LES TIERS-LIEUX peuvent jouer ce rôle conjoncturel de vecteur de socialisation et de partage dont nos étudiants ont besoin. **Le Monde**, Paris, 1 mar. 2021. Available from: https://bit.ly/3joCBXU. Accessed on: 5 ago. 2021.

LEVY-WAITZ, Patrick. Tiers lieux, un défi pour les territoires. *In*: LEVY-WAITZ, Patrick. **Mission coworking**: faire ensemble pour mieux vivre ensemble. Paris: Fondation Travailler autrement, 2018. p. 3-5. Available from: https://bit.ly/3rVPY5O. Accessed on: 15 set. 2021.

LEXTRAIT, Fabrice. **Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires…** : une nouvelle époque de l'action culturelle. Chantilly: La Documentation française, 2001. Available from: https://bit.ly/3fy5lMx. Accessed on: 4 ago. 2021.

MAGKOU, Matina; HURET, Laura; LAMBERT, Vincent. Community-driven cultural spaces and the COVID-19 pandemic. *In*: DE MOLLI, Federica; VECCO, Marilena (ed.). **The metamorphosis of organisational space in cultural and creative sectors**. Oxford: Routledge, 2021.

MASSI, Marta; VECCO, Marilena; LIN, Yi (ed.). **Digital transformation in the cultural and creative industries**: production, consumption and entrepreneurship in the digital and sharing economy. Abingdon: Routledge, 2020.

MAUNAYE, Emmanuelle. Introduction. **Culture & Musées**, Avignon, n. 4, p. 13-17, 2004.

MULAS, Victor; NEDAYVODA, Anastasia; ZAATARI, Ghia. **Creative community spaces**: spaces that are transforming cities into innovation hubs. Washington, DC: World Bank, 2017. Available from: https://bit.ly/2WVkHEx. Accessed on: 2 fev. 2021.

OLDENBURG, Ray. **The great good place**: cafes, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts and how they get you through the day. New York: Paragon House, 1989.

PAQUIENSÉGUY, Françoise; PÉLISSIER, Nicolas (ed.). **Questionner les humanités numériques**: positions et propositions des sciences de l'information et de la communication. Paris: SFSIC; CPdirsic, 2021.

PÉLISSIER, Maud; PÉLISSIER, Nicolas (ed.). **Métamorphoses numériques**: art, culture et communication. Paris: L'Harmattan, 2017.

PÉLISSIER, Maud. Communs culturels et environnement numérique : origines, fondements et identification. **tic&société**, Paris, v. 12, n.°1, p. 95-129, 2018a.

PÉLISSIER, Maud. Le déploiement des innovations sociales numériques dans les fablabs, **Terminal**, Paris, v. 122, 2018b.

PÉLISSIER, Maud. *Les communs culturels dans l'écosystème numérique*. London: ISTE; Hoboken: Willey, 2021.

POLI, Karina; SHIACH, Morag. Creative Hubs and cultural policies: a comparison between Brazil and the United Kingdom. **European Journal of Cultural Management and Policy**, Brussels, v. 10, n. 2, p. 21-38, 2020.

ROSENQUIST, Marta. **La friche la belle de mai à Marseille** : espaces industriels, politiques culturelles et art contemporain. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2019.

SAEZ, Jean-Pierre. Plaidoyer pour la culture dans un monde incertain. **L'Observatoire**, [*s. l.*], n. 56, p. 1-2, 2020.

STORPER, Michael; VENABLES, Anthony J. (2004). Buzz: face-to-face contact and the urban economy. **Journal of Economic Geography**, Oxford, v. 4, n. 4, p. 351-370.

SUIRE, Raphaël. La performance des lieux de cocréation de connaissances. Le cas des Fablabs. **Réseaux**, v. 2, n. 196, p. 81-109, 2016.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

OS DESAFIOS DOS SETORES CRIATIVO E CULTURAL BRASILEIROS DURANTE E DEPOIS DA PANDEMIA DA COVID-19

[ARTIGO]

João Roque da Silva Júnior
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo tem como objetivo discutir alguns dos desafios que os setores cultural e criativo brasileiros tiveram de enfrentar durante a pandemia da covid-19 e que possivelmente se prolongarão pelos próximos anos. Para isso, após uma breve contextualização da formação do discurso internacional sobre a cultura, a criatividade e o desenvolvimento que nos permitiu verificar, em linhas gerais, sua ressonância nas políticas culturais brasileiras, apresentamos os principais dados disponíveis sobre a situação do setor cultural brasileiro no primeiro e no segundo semestres de 2020. Em seguida, discutiu-se a implementação da Lei Aldir Blanc e os desafios em torno das políticas culturais. Um dos aspectos mais preocupantes é o profundo silêncio em torno do papel que a cultura e a criatividade poderiam desempenhar para os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável.

Palavras-chave: Cultura. Criatividade. Desenvolvimento. Políticas culturais. Brasil.

This article discusses some challenges that the Brazilian cultural and creative sectors had to face during the COVID-19 pandemic and, possibly, during the following years. For this, after a brief contextualization of the formation of the international discourse on culture, creativity, and development, which allowed verifying, in general terms, its resonance in Brazilian cultural policies, we discussed some available data on the Brazilian cultural sector in the first and second semesters of 2020. Then, we discussed the implementation of the Aldir Blanc Law and the challenges surrounding cultural policies. One of the most worrying aspects was the profound silence about the role of the cultural and creative sector for the Sustainable Development Goals.

Keywords: Culture. Creativity. Development. Cultural policies. Brazil.

Este artículo analiza algunos de los desafíos que los sectores cultural y creativo brasileños tuvieron que enfrentar durante la pandemia del covid-19. Para ello, se realizó una breve contextualización de la formación del discurso internacional sobre cultura, creatividad y desarrollo, que permitió constatar, en términos generales, su resonancia en las políticas culturales brasileñas. Posteriormente, se discutieron algunos datos disponibles sobre la situación del sector cultural brasileño en el primer y segundo semestre de 2020. Luego, se hizo breves comentarios sobre la implementación de laLey Aldir Blanc y los desafíos en torno a las políticas culturales. Uno de los aspectos más preocupantes encontrados fue el profundo silencio sobre el papel del sector cultural y creativo que puede desempeñar para los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Palabras clave: Cultura. Creatividad. Desarrollo. Políticas culturales. Brasil.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.188687

Introdução

A eclosão da pandemia da covid-19, no início de 2020, foi um alerta decisivo para as escolhas que faremos agora e nos próximos anos. Uma das consequências disso é que diversos debates fundamentais ganharam ainda mais visibilidade, como os problemas das intervenções humanas no meio ambiente; o futuro do trabalho; os impactos das tecnologias de comunicação, informação e automação; o aumento da pobreza; a violência e a desestabilização dos governos com orientação democrática. No caso dos setores cultural e artístico, além da compreensão dos impactos em função da interrupção das atividades e fechamento das instituições, um dos principais desafios tem sido viabilizar as ajudas emergenciais aos produtores, artistas, técnicos e instituições e planejar as políticas culturais para o futuro.

De algum modo, um certo horizonte para as políticas públicas voltadas para o setor cultural começou a ser construído já em 2015, com o estabelecimento da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável pela Organização das Nações Unidas (ONU). É verdade que a cultura e a criatividade não são mencionadas explicitamente nos 17 Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS), mas a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad) e outras instituições internacionais vêm construindo uma série de documentos, relatórios e indicadores que demonstram a multidimensionalidade da cultura e da criatividade para alcançar melhorias na vida social, econômica e ambiental.

Este artigo faz uma breve retomada da formação do discurso cultura, criatividade e desenvolvimento no âmbito das instituições internacionais, aponta os marcos de institucionalização desse discurso na política cultural brasileira e discute alguns dados sobre a situação do país no período da pandemia. Os dados apresentados na seção "A situação do setor cultural brasileiro durante a pandemia" são provenientes de corajosos esforços de universidades e instituições culturais que entendem ser indispensável a produção de informações qualificadas para pensar os rumos das políticas culturais.

Na última parte do artigo, analisa-se brevemente a aplicação da Lei Aldir Blanc (LAB) (BRASIL, 2020). A partir dos dados apresentados, assinalamos três questões fundamentais para o futuro das políticas culturais no Brasil: tentativa de descentralizar o orçamento federal destinado à pasta de cultura, a ausência de qualquer referência aos ODS e à Agenda 2030 e, por último, uma tendência de naturalização da dependência das grandes plataformas on-line.

A internacionalização do discurso cultura e criatividade

Desde os anos 1970, a relação entre cultura e desenvolvimento econômico passou a ser reconhecida e reafirmada pelos Estados Nacionais e pelas instituições internacionais. Entre os principais fomentadores desse vínculo está a Unesco. Embora esse vínculo não seja necessariamente uma novidade, até esse momento, o

papel das atividades, práticas e bens culturais ou não era considerado uma dimensão importante para o desenvolvimento dos países ou era entendido, simplesmente, como um obstáculo.

Esse vínculo entre cultura e desenvolvimento econômico foi criado pela Unesco por meio de uma série de diagnósticos, estudos e conferências internacionais. Um dos principais objetivos dessas ações foi demonstrar, em primeiro lugar, que as diferenças culturais não são um empecilho para o desenvolvimento econômico e que, em segundo lugar, a cultura e as artes poderiam contribuir diretamente para a melhoria dos índices econômicos, o bem-estar, a educação e a promoção dos valores culturais nacionais. Em vez de ser unicamente uma atividade de cultivo espiritual ou um problema para os governos, a cultura começou a ser entendida também como ativo econômico ou como a própria finalidade do desenvolvimento.

No caso da América Latina, o *discurso sobre a cultura e o desenvolvimento* só começou a ser posto em prática a partir dos anos 1990. Nesse mesmo período, os programas de desenvolvimento regional, especialmente o Mercado Comum do Sul (Mercosul), incluíram a cultura como uma das áreas de interesse para aprofundar as relações comerciais e culturais entre os países (SILVA JUNIOR, 2021). Contudo, o contexto de implementação havia mudado radicalmente em relação às primeiras experiências no início dos anos 1970. A mudança mais significativa foi a retomada da democracia na maioria dos países. De um ponto de vista mais geral, pode-se mencionar a interdependência do sistema econômico mundial, as novas tecnologias de comunicação e informação, a emergência das tecnologias digitais e a implementação de um novo ideário de gerenciamento do capitalismo, o neoliberalismo, para o qual a América Latina tem sido o lugar de experimentação.

Nesse sentido, não bastasse a fragilidade das relações democráticas recém-construídas, os países latino-americanos começaram a desenvolver suas políticas culturais a partir de uma lógica de intervenção estatal que prioriza a desregulação dos serviços públicos, ou melhor, que pratica a regulação pró-mercado. Por isso, foram muitas as dificuldades para criar e viabilizar programas que considerassem a dimensão cultural do desenvolvimento. Além dessas dificuldades, ainda na segunda metade da década de 1990, começou a tomar forma outro discurso que rapidamente se tornou tendência nos ministérios, nas secretarias de cultura e nas instituições internacionais. Já não seria a cultura, mas a criatividade que guiaria os países e as regiões a alcançarem o desenvolvimento, isto é, a incrementar o Produto Interno Bruto (PIB), gerar vagas de trabalho e promover inovação e autorrealização.

Esse novo discurso, que denominamos *criatividade e desenvolvimento econômico*, despertou inicialmente posturas antagônicas. À medida que crescia o número de políticos e estudiosos entusiastas dos benefícios que as políticas para a criatividade trariam para os países, um número considerável também de políticos e estudiosos denunciava o avanço da ideologia neoliberal sobre as atividades do espírito e o patrimônio cultural dos países em desenvolvimento. Embora seja fundamental esse debate, o que se tornava inegável era o desastre social vivido pelos países latino-americanos na década de 1990

em função, sobretudo, do modelo de condução do Estado naquele período.

Para lidar com esse problema, a Assembleia Geral das Nações Unidas (AGNU) convocou a comunidade internacional para se associar em torno da agenda dos oito Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM). Apesar da necessidade de um pacto amplo para enfrentar as questões da fome, violência e desemprego, pouca coisa poderia ser feita a partir de um programa de Estado mínimo, com interferências pontuais na vida pública. Assim, a agenda estabelecida pela ONU parecia um tanto inócua. Já no setor cultural, ou melhor, criativo, o caminho escolhido pela Unctad e Unesco foi apostar nas capacidades distributivas da economia criativa.

Tanto é que, a partir dos anos 2000, iniciou-se uma verdadeira corrida internacional para evidenciar os benefícios da criatividade para o desenvolvimento sustentável. Entre os principais documentos que expressam esse novo discurso internacional, três relatórios sobre a economia criativa produzidos pela Unctad e Unesco entre 2008 e 2013 podem ser mencionados. Um dos aspectos mais interessantes desses relatórios é a mudança de tom entre o primeiro, de 2008, e o dois seguintes, de 2010 e 2013. O motivo para essa mudança foi a deflagração da crise financeira, em 2008, pondo em questão a euforia em relação às novas tecnologias digitais e às liberdades de mercado e comércio.

Desde então, não se sabe exatamente como o mundo sairá dessa crise financeira, agora aprofundada pela eclosão da pandemia causada pela covid-19. Um fato marcante nessas últimas duas décadas é que o esforço da Unesco e Unctad para demonstrar como a cultura e a criatividade podem contribuir com o desenvolvimento ainda não foi claramente reconhecido pela agenda dos ODM, de 2000 a 2015, e pela sua renovação, a agenda dos ODS, de 2015 a 2030. Inclusive, muitos especialistas têm alertado sobre esses desencontros entre os organismos do sistema multilateral, uma vez que a cultura e criatividade não são mencionadas nos 17 objetivos. Entretanto, a declaração da ONU que reconhece 2021 como o Ano Internacional da Economia Criativa para o Desenvolvimento Sustentável mostrou um avanço necessário para fortalecer a agenda comum das instituições.

De todo modo, é certo que o discurso internacional sobre a criatividade e o desenvolvimento predominou nas últimas duas décadas, sobretudo no campo das políticas culturais. Isso foi evidenciado pelo relatório global *Repensar as políticas culturais: criatividade para o desenvolvimento* (UNESCO, 2018), que avalia o impacto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais na governança da cultura e da criatividade, com especial atenção para os países em desenvolvimento. Nesse relatório, inclusive, a América Latina aparece como uma das regiões que mais avançou na institucionalização de políticas culturais, mostrando como os agentes públicos e a sociedade civil estão conscientes da multidimensionalidade da cultura e da criatividade.

Entretanto, os desafios dos próximos anos são ainda mais complexos, uma vez que a maior parte dos setores cultural e criativo foi impactada diretamente pela pandemia, seja pela interrupção das atividades presenciais, seja pela digitalização

dos processos de produção, distribuição e uso dos bens e serviços. A questão é saber em que medida os governos conseguirão reinventar suas políticas culturais e até que ponto os setores culturais e criativos poderão de fato contribuir para a Agenda 2030.

A cultura e a criatividade nas políticas culturais brasileiras

As políticas culturais brasileiras são geralmente caracterizadas por seus momentos de idas e vindas. Albino Rubim (2008) as denomina tristes tradições, já que são o resultado de relações conturbadas entre Estado e cultura. Apesar dessa constante instabilidade, Lia Calabre (2007) traça um panorama histórico das políticas culturais no Brasil que se inicia na década de 1930, com a implementação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Calabre mostra como, ao longo dos anos, diversas instituições e projetos foram criados, especialmente no período dos governos militares. Em 1985, com a retomada da democracia, foi estabelecido o Ministério da Cultura (Minc) e, um ano depois, foi instituída a lei de incentivos fiscais, principal mecanismo de financiamento no âmbito federal.

Ao longo dos anos da década de 1990, o Minc resistiu às crises econômicas e às tensões na política brasileira, o que possibilitou que, a partir de 2002, segundo Calabre (2007), a instituição finalmente conseguisse se tornar um verdadeiro ministério. Ainda que a relação entre mercado e cultura até 2002 possa ser caracterizada pela instrumentalização do Minc, sobretudo com o uso da Lei Rouanet de forma privada e concentrada (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012), a partir dessa data, uma outra relação entre cultura e dimensão econômica foi iniciada, sob a liderança do ministro Gilberto Gil. Isso não significou a realização de uma reforma na lei de incentivos, a qual passava por uma série de críticas por parte de alguns segmentos culturais, mas ao menos se buscou ampliar o orçamento do Ministério e estimular os outros vínculos entre economia e cultura.

Do ponto vista da institucionalidade nas políticas culturais, o discurso sobre a cultura, a criatividade e o desenvolvimento[1] começou a ganhar forma e adeptos com a realização da XI Conferência da Unctad, em 2004, e a realização do I Fórum Internacional de Indústrias Criativas, organizado em abril de 2005 (REIS, 2012). De acordo com Mariana Gonçalves Madeira (2014), a primeira vez que o termo "economia criativa" apareceu em um documento federal foi na preparação da II Conferência Nacional de Cultura, em 2010. No entanto, o texto final do Plano Nacional de Cultura (PNC) não mencionou os termos economia e indústria criativa, embora um de seus princípios fosse promover a colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura.

1 São os discursos presentes nos documentos de políticas culturais, produzidos por instituições e agentes (Unesco, Unctad, EU, Mercosul, BID) que consideram as expressões culturais e a criatividade de grupos e indivíduos como ativos (*assets*) capazes de gerar coesão social, reduzir desigualdades, empregos, renda, receitas, inovação e representação (SILVA JUNIOR, 2021).

Entre 2011 e 2012, um grupo de especialistas liderados por Cláudia de Souza Leitão elaborou o Plano da Secretaria de Economia Criativa e, logo em seguida, instituiu-se a Secretaria de Economia Criativa (SEC) no Minc. O Plano da SEC marca de maneira definitiva a institucionalização do discurso sobre criatividade e desenvolvimento no âmbito das políticas culturais brasileiras. No entanto, como se a instabilidade fosse inerente à política cultural brasileira (RUBIM, 2008), o mesmo governo que implementou a SEC a extinguiu em 2014. Curiosamente, dois anos depois, a SEC foi reintegrada ao Minc, e o próprio Minc, por sua vez, foi dissolvido e transformado em Secretaria Especial de Cultura, em 2019.

Apesar isso, desde a criação da SEC, uma série de outras instituições nos níveis estadual e municipal, como secretarias, departamentos, institutos e observatórios, foram criadas para desenvolver a economia e as indústrias criativas no Brasil. Atualmente, os principais Estados, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, renomearam suas secretarias de cultura para Secretaria de Cultura e Economia Criativa. De modo geral, a institucionalização do discurso sobre criatividade e desenvolvimento é uma realidade no Brasil, ainda que a falta de continuidade persevere como uma característica central das políticas brasileiras.

Será a partir dessa base institucional instável e seriamente comprometida em função do programa antidemocrático instaurado pela nova gestão a partir de 2019 que o setor cultural brasileiro precisará encontrar maneiras de se recriar durante e depois da pandemia. Como é sabido, o Brasil foi um dos países mais afetados pela covid-19, resultado de uma série de ausências ou políticas deliberadas para propagação do vírus, em geral estimuladas pelo governo federal[2]. A seguir, será feita uma exposição da situação do setor cultural brasileiro a partir de pesquisas realizadas ao longo de 2021.

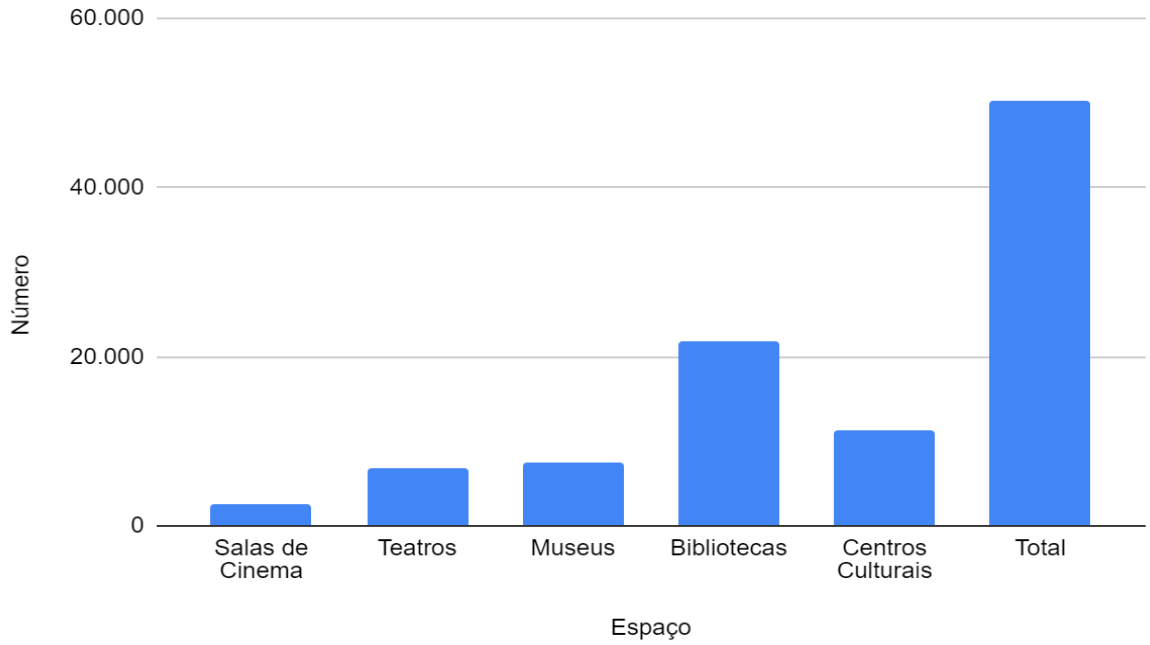
A situação do setor cultural brasileiro durante a pandemia

O estudo realizado ao longo do segundo semestre de 2020 pelas instituições Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), Mercosul, Unesco, Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e Secretaria-Geral Ibero-Americana (SEGIB)[3] constatou que o setor cultural Ibero-Americano teve retração econômica de 13,75% em relação ao mesmo período de 2019. Como foi assinalado no relatório, a participação das indústrias criativas e culturais no PIB da região está na margem de 2 e 4% do total, ou seja, cerca de 2,6 milhões de postos de trabalho estão comprometidos por conta da crise causada pela pandemia da covid-19. Ainda na mesma pesquisa, realizada com cerca de 6.500 trabalhadores e empresas dos seguimentos culturais da região, os dados de cancelamento de atividades mostram um quadro amplo da dimensão do impacto da pandemia, conforme resumido no Gráfico 1:

2 Uma Comissão de Parlamentar de Inquérito (CPI) foi instaurada no dia 27 de abril de 2021 para apurar justamente o papel decisivo do governo federal na promoção de contágios e na obstrução ao acesso à vacina.

3 Disponível em: https://bit.ly/3BltqPy. Acesso em: 31 mar. 2021.

[Gráfico 1]
Espaços culturais fechados



Por outro lado, o referido estudo também contabilizou 218 políticas públicas implementadas nos países da região, o que mostra indícios de reações para tentar conter os efeitos da pandemia no setor cultural. No caso brasileiro, algumas pesquisas realizadas ao longo de 2020 trazem mais detalhes sobre as perdas econômicas e culturais, isto é, a situação do setor cultural com a emergência da pandemia.

Inicialmente, deve-se destacar a elaboração do Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural[4], lançado em abril de 2020, cujo propósito é justamente oferecer uma alternativa diante da ausência de dados oficiais sobre a economia criativa, políticas públicas e comércio internacional de produtos e serviços criativos no Brasil. Entre as fontes de dados econômicos e de políticas culturais disponíveis, o Painel de Dados (PD) oferece um valioso retrato sobre o setor cultural nacional, por isso este estudo tentará aproveitar tanto quanto possível as informações disponíveis na plataforma.

Dito isso, o PD aponta que o setor cultural brasileiro é composto por mais de 7 milhões de trabalhadores, com dados de 2019, e compreende os seguimentos de publicidade e marketing, moda, arquitetura, artesanato, design, filme, TV, vídeo, rádio, fotografia, tecnologia da informação (TI), software e serviços de informática, editorial, museus, galerias, bibliotecas, música, artes cênicas, artes visuais e gastronomia. Desse número geral, 60% são trabalhadores formais e, em 2019, as participações masculina e feminina apresentaram números aproximados. Ainda com dados de 2019, o

4 [] Disponível em: https://bit.ly/3ljeADC. Acesso em: 3 abr. 2021.

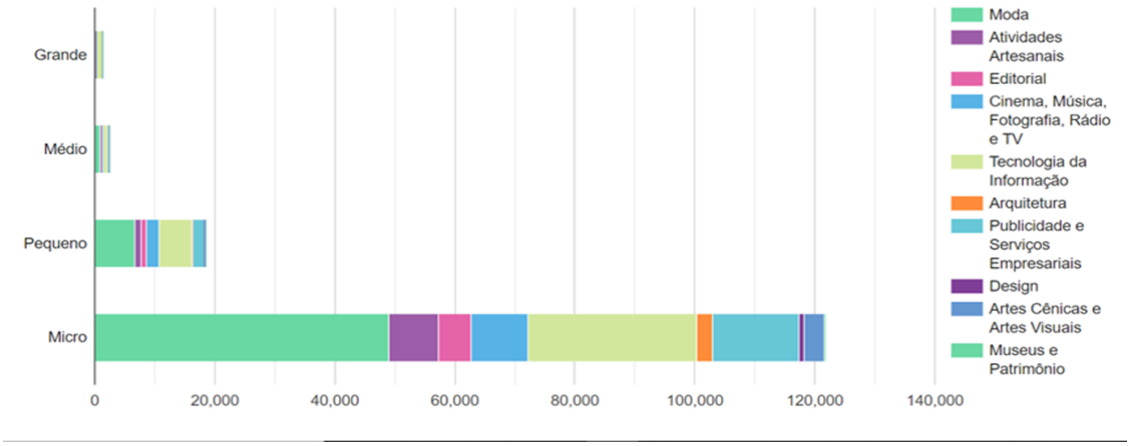
PD indica que a média de salário ficou em torno de R$ 3.352.

O PD traz também a distribuição dos trabalhadores criativos por estado e por setores. No primeiro caso, é destacada a concentração na região Sudeste, mais precisamente em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, considerando a metodologia adotada, denominada "intensidade criativa", isto é, a presença majoritária de trabalhadores criativos em determinado seguimento. No segundo caso, os domínios de TI e Arquitetura concentram as posições de trabalho no setor criativo brasileiro. Ademais, o PD mostra que os trabalhadores com ensino médio completo representavam a maioria do setor cultural em 2019 e que, em 2020, os trabalhadores com ensino superior completo se tornaram a maioria. Em relação à faixa etária, pessoas com 25 a 39 anos de idade ocupam a maior parte dos postos de trabalho.

Além dos dados nacionais sobre os trabalhadores do setor cultural, o PD trouxe o total de empresas para o ano de 2018. O Gráfico 2 ilustra como a maioria delas é de tamanho micro, com até 19 empregados, ou seja, compõem o grupo mais afetado pela pandemia da covid-19. Dentro dessa categoria, os domínios de museus e patrimônio e TI concentram o maior número de empresas no Brasil.

[Gráfico 2]

Total de empresas criativas no Brasil em 2018



Fonte: Painel de Dados Observatório Itaú Cultural

Outro conjunto de dados fundamentais trazidos pelo PD foram aqueles relativos aos gastos federais com a cultura. De 2013 até 2019 os gastos permaneceram em um patamar relativamente estável, mas no primeiro semestre de 2020 o governo gastou um pouco mais de R$ 450 milhões, valor significativamente menor do que os R$ 2,6 bilhões gastos no ano anterior. Importante ainda ressaltar que a quase totalidade desse valor gasto em 2020 foi proveniente do mecenato, isto é, da Lei de Incentivos Fiscais. Os demais mecanismos federais, como a Lei do Audiovisual, o Fundo Nacional de Cultura e o Fundo Setorial do Audiovisual praticamente não foram acionados.

É oportuno observar também alguns dados sobre o comércio internacional elaborados pelo PD do Observatório Itaú Cultural. Em número gerais, no primeiro semestre de 2020 o Brasil exportou 58% dos produtores e serviços criativos comercializados, sendo que os maiores parceiros comerciais do país são a América do Norte, em relação aos serviços criativos exportados, e a Ásia, em relação aos produtos criativos. Entre os produtos mais exportados pelo Brasil, destacam-se aqueles ligados ao domínio da moda e das atividades artesanais. No caso do domínio da moda, é interessante observar entre os valores gastos com cultura pelo governo federal que esse setor não recebeu verbas públicas, ao menos verbas ligadas à rubrica cultura.

Esse quadro geral apontado pelo PD mostra que a economia criativa brasileira é relativamente desenvolvida em termos de intensidade criativa, com participação em diversos seguimentos. Tanto é assim que, de acordo com as projeções do relatório *A economia criativa brasileira*, organizado pelo British Council, em 2018, a economia criativa brasileira alcançaria o valor de 43,7 bilhões de dólares até 2021, com um crescimento de 4,6% por ano. No entanto, observa-se que essa riqueza está concentrada sobretudo na região sudeste do país. Além disso, a paisagem da economia criativa brasileira é composta basicamente por pequenas empresas, o que torna ainda mais preocupantes os impactos causados pela pandemia.

A fim de entender melhor quais são os maiores temores desse majoritário grupo de produtores, analisaremos alguns dados elaborados por duas pesquisas feitas ao longo de 2020. Essas pesquisas alcançaram um grande número de indivíduos e instituições, e seus principais objetivos foram traçar o perfil socioeconômico dos respondentes e ressaltar a percepção sobre os impactos da pandemia, algo relacionado diretamente com a perspectiva de ter acesso à vacina e às medidas de proteção tomadas pelos governos.

Iniciando pela mais recente, destaca-se a *Pesquisa de percepção dos impactos da covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil* (AMARAL; FRANCO; LIRA, 2020), elaborada em conjunto por instituições públicas e privadas, universidades e pesquisadores independentes, que coletou respostas de 2.667 indivíduos e empresas – coletivos, microempreendedores individuais (MEI), associações, fundações – entre junho e agosto de 2020. Em relação ao perfil, observa-se que 42,89% são microempreendedores, o que dialoga com o Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural mencionado anteriormente. Quanto ao faturamento mensal, 66,68% dos respondentes têm rendimentos entre R$ 999,99 e R$ 6,9 mil, dos quais 43,87% atuam na produção e 55,89% prestam serviços para terceiros. Ainda em relação ao perfil, a pesquisa identificou que a maioria dos respondentes eram mulheres e que 55,45% têm ensino superior completo, incluindo especialização. Trata-se, assim, de um perfil mais qualificado e que tem uma média salarial superior à média nacional.

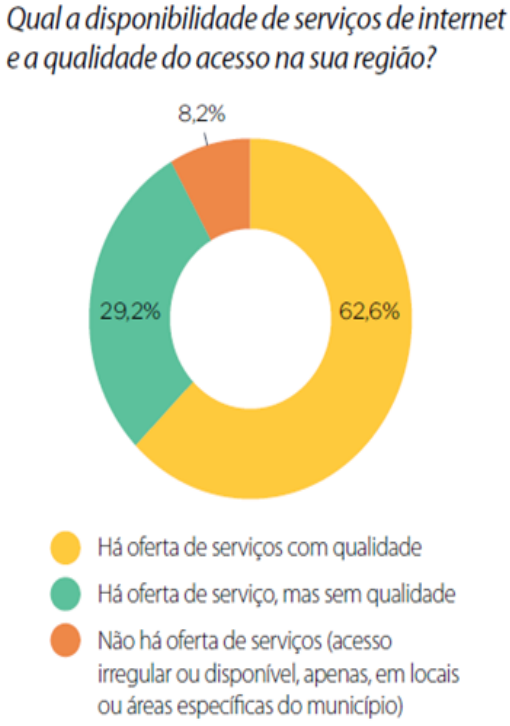
No que diz respeito ao impacto, 41,06% dos respondentes afirmaram que tiveram redução de receita em 100% entre os meses de março e abril de 2020. Esse percentual subiu para48,88% entre maio e julho. Entre aqueles que tiveram redução de 50%, a média foi 22,5% entre os meses de março e julho, ou seja, a redução drástica de

receitas atingiu um pouco mais de 60% dos respondentes já na metade do ano. Entre os setores mais afetados, as artes cênicas e outros eventos de natureza presencial, como circo e espetáculos musicais ocupam a primeira posição. Embora a pesquisa seja restrita ao setor cultural, deve-se mencionar que entre os espetáculos ao vivo, o futebol ocupa a primeira posição, tanto que, em junho de 2020, um estudo elaborado pela consultoria Ernst & Young apontou a redução de R$ 2 bilhões de reais.

Desde o início das restrições, o setor cultural praticamente em sua totalidade precisou usar a internet para tentar adaptar as atividades presenciais ou buscar novas formas de participação na cadeia de valores da cultura. A referida pesquisa tentou captar o nível de adaptação das formas de trabalho por meio da pergunta sobre a contratação de serviços ligados ao ambiente digital e internet. Assim, 27,68% dos respondentes não contrataram nenhum serviço, o que significa um certo nível de digitalização no setor, já que apenas 6,94% disseram ter contratado internet de banda larga.

Nos Gráficos 3 e 4 nota-se, contudo, que a internet de banda larga, necessária para acessar conteúdos e serviços digitais, tem muito a melhorar no país, e que 65,97% dos respondentes afirmam ter condições de adaptar suas atividades para o meio digital.

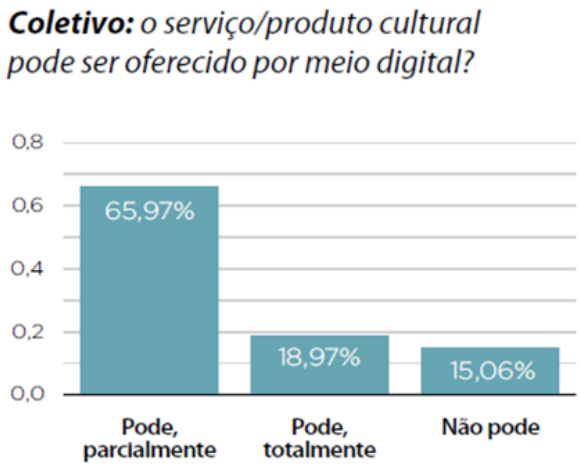
[Gráfico 3]
Disponibilidade de internet



Fonte: Amaral, Franco e Lira (2020)

5 Disponível em: https://glo.bo/3BpLLuM. Acesso em: 2 abr. 2021.

[Gráfico 4]
Trabalho remoto



Fonte: Amaral, Franco e Lira (2020)

A pesquisa *Impactos da covid-19 na economia criativa*, conduzida pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA, 2020), foi a primeira nesta modalidade de mensuração, com início em 27 de março e término em 23 de julho de 2020. Assim como a anterior, a aplicação do formulário *survey* on-line alcançou indivíduos e organizações pelo território brasileiro, com um total de 2.608 respostas. Em termos de adesão, os números gerais válidos são semelhantes aos da pesquisa anterior, sendo o estado da Bahia e a região Sudeste as origens do maior número de respostas. Em relação aos domínios culturais e criativos, a música teve maior presença nas respostas entre indivíduos e organizações. Na segunda posição, entre os indivíduos, destacam-se os profissionais da produção cultural, e entre as organizações, o seguimento de teatro apareceu com 11,1% das respostas.

Ainda em relação aos aspectos de perfil, a participação maior do gênero feminino no setor cultural é semelhante à pesquisa anterior. A novidade da pesquisa do OBEC-BA é que entre os indivíduos a posição predominante na cadeia de valores é a de criador, e entre as organizações a produção recebeu 30,7% das respostas. Quanto à categoria, a pesquisa alcançou 53% dos agentes ligados às artes, e a função predominante ocupada pelos respondentes foi a de produtor(a). Isto é, ainda que a área de atuação seja a de artes, a maior parte exerce também funções mais operacionais e executivas, o que é extremamente comum no contexto das microempresas.

Em relação à percepção dos efeitos da pandemia, a pesquisa identificou que a terça parte dos respondentes não conseguiria se manter por um mês sem receber qualquer rendimento e apenas 7,6% conseguiriam se manter por até 12 meses sem novos rendimentos. Trata-se, mais uma vez, de um perfil de trabalhador extremamente vulnerável. Passado um ano de restrições,

até esse pequeno grupo com mais recursos pode ter tido sérios problemas para se manter. A situação das organizações é um pouco pior, pois 35,8% não conseguiriam se manter pelo período de um mês se não ocorresse a entrada de receitas. Ademais, seria fundamental que essa pesquisa do OBEC tivesse uma segunda fase, em 2021, para acompanhar o que esses agentes fizeram ao longo de 2020.

Outro aspecto interessante que a pesquisa do OBEC trouxe foi que 45% dos indivíduos e 42% das organizações decidiram desenvolver novos produtos e projetos para enfrentar a pandemia. O dado indica uma tentativa de se adaptar às circunstâncias do acelerado processo de digitalização da cadeia de valores do setor cultural vivenciado durante o ano de 2020. O problema é que gastar recursos que já são escassos para concorrer em um ambiente extremamente competitivo e sem formas claras de monetização torna o negócio cultural ainda mais arriscado. O fenômeno das lives foi interessante como experiência, mas não se mostrou um caminho viável para artistas e produtores até o momento.

Talvez por isso, quando perguntados sobre as medidas para recuperação do setor, os respondentes tenham frisado a necessidade de políticas públicas para auxiliar na sustentabilidade financeira e no fortalecimento da gestão cultural, isto é, ampliação e profissionalização das equipes atuantes nas secretarias de cultura. Essa percepção, inclusive, vai ao encontro dos dados trazidos pelo relatório *Dez anos de economia da cultura no Brasil e os impactos da covid-19*, publicado pelo Observatório do Itaú Cultural (2020), especialmente no que diz respeito às dificuldades de execução orçamentária, pois ela se mostra muito mais grave do que a redução gradual da dotação orçamentária vista nos últimos anos.

Essa dificuldade estrutural é mais latente no nível federal, cuja capacidade de executar o orçamento é extremamente baixa, conforme observado no Gráfico 5.

[Gráfico 5]

Orçamento Federal (em bilhões de R$)

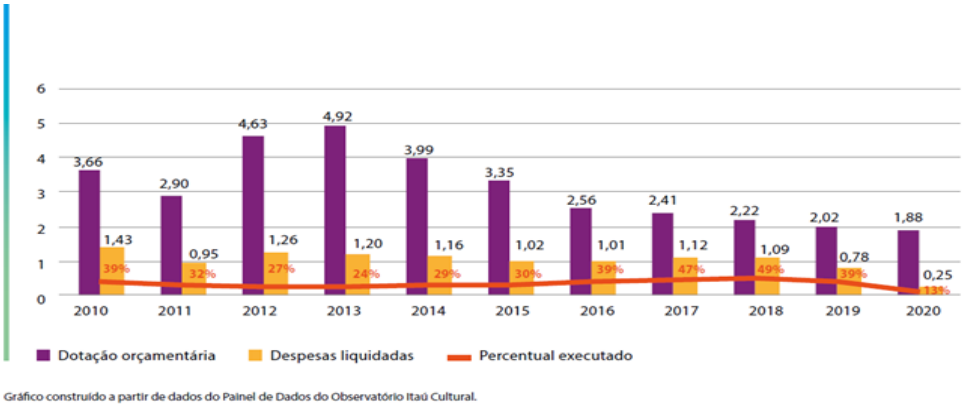


Gráfico construído a partir de dados do Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural.

Fonte: Observatório Itaú Cultural (2020)

Ainda de acordo com o mesmo relatório, os estados e os municípios têm melhores capacidades de execução orçamentária, o que se compara pelos índices estáveis ao longo da década, mesmo que a redução orçamentária tenha sido uma constante no período. São essas entidades, inclusive, que deverão administrar os recursos emergenciais de R$ 3 bilhões provenientes da LAB. O problema, contudo, é que, para muitos estados e capitais, o valor que será repassado pela LAB é superior a dotações orçamentárias anuais, ou seja, os recursos emergenciais correriam sério riscos de serem subutilizados, o que seria extremante danoso para o setor cultural.

A seguir serão discutidos alguns dados disponíveis sobre os impactos dos recursos da LAB no setor cultural brasileiro, o que nos permitirá analisar esse problema da execução orçamentária de maneira mais detalhada, entre outras questões

Emergências: a Lei Aldir Blanc e outras ajudas

Algumas das preocupações assinaladas pelo relatório *Dez anos de economia da cultura no Brasil e os impactos da covid-19* (2020), produzido pelo Observatório Itaú Cultural, antes que estivesse consolidada a execução da Lei Emergencial, mostram-se parcialmente assertivas. Mas, antes de tratar dessas questões, é fundamental retomar o contexto de aprovação da Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (BRASIL, 2020), apelidada de Lei Aldir Blanc (LAB), em homenagem ao compositor e intérprete carioca que faleceu em decorrência do coronavírus.

A LAB foi o resultado de um intenso e demorado debate sobre a necessidade de intervenção do governo federal para reduzir os danos causados pela pandemia (CALABRE, 2020; SILVA, 2020). Essa dificuldade de mobilização de parte do poder público ocorreu não somente em relação ao setor cultural, mas também com todo o conjunto de setores vulneráveis da sociedade brasileira. Tanto o auxílio emergencial geral como o auxílio destinado ao setor cultural foram construídos pelo poder legislativo. O papel do executivo nesse processo se deu no sentido de sabotar os projetos e propostas emergidas dos diversos setores sociais, o que foi amplamente noticiado pela imprensa brasileira.

Ainda assim, a LAB foi publicada em 29 de junho de 2020 e, em 18 de agosto, se deu a publicação do Decreto nº 10.464 (BRASIL, 2020), relativo à disponibilização dos programas para cadastramento dos Planos de Ação. A partir de 1º de setembro iniciaram-se os primeiros repasses referentes ao valor de R$ 3 bilhões destinados ao setor cultural. De acordo com o relatório parcial da LAB, todos os estados e o Distrito Federal receberam o repasse, mas apenas 75% dos municípios, isto é, 4.176 receberam o valor e 1.394 municípios não receberam o valor da LAB. Nesses casos, as principais razões foram o não cadastro do Plano de Ação na *Plataforma+Brasil*, o que correspondeu a 82%, e rejeição do Plano de Ação de 18% dos inscritos (BRASIL, 2021a).

Em relação ao valor total executado, o relatório aponta que 74,8% foram usados nas três modalidades de aplicação da LAB,

a saber: renda emergencial mensal, subsídios para manutenção de espaços artísticos e culturais e editais, chamadas públicas e prêmios. Interessante lembrar que a capacidade de execução da LAB se manteve similar ao que foi assinalado pela avaliação do Observatório Itaú Cultural (2020), mas o que impressiona é que os estados e municípios continuaram com os gastos com cultura previstos no ano anterior. Assim, é possível que tenham aperfeiçoado seus modelos de gestão e capacidade de execução ao longo de 2020.

Outro aspecto positivo de natureza institucional desencadeado justamente pela LAB foi a rearticulação temporária dos municípios ao Sistema Nacional de Cultura (SNC). De acordo com a investigação feita por Semensato e Barbalho (2021), a obrigatoriedade de vínculo com algum sistema de cadastro na federação impactou diretamente o SNC. Além do aumento do número de inscritos, notou-se uma relação direta entre a adesão ao SNC e a aprovação do Plano de Ação para receber os recursos da LAB. Isso mostra, portanto, que à medida que os entes aderem ao SNC, as exigências cadastrais iniciais permitem um aprimoramento no modelo de gestão.

Segundo o relatório parcial da LAB (BRASIL, 2021a), até 16 de março de 2021 constava o valor de R$ 774 milhões como saldo não executado, mas que, por conta da Medida Provisória nº 1.019, de 29 de dezembro de 2020 (BRASIL, 2020), que prorroga o prazo para utilização dos recursos, os estados e municípios já começaram preparar seus planos de ação. Esse valor é fundamental para ampliar os orçamentos públicos destinados à cultura, uma vez que a tendência é que ocorram cortes orçamentários em todos os níveis da federação. Um exemplo disso é caso do estado de São Paulo, que vai destinar R$ 810 milhões[6] para o setor cultural, valor aproximado ao de 2020. Isso significa que a situação dos trabalhadores e instituições culturais poderá ser muito mais grave do que em 2020, pois até o momento não há indícios de superação da pandemia, ainda que o país tenha vacinado aproximadamente 24% da população (junho de 2021).

Influenciados pelo significativo desempenho da LAB, os agentes culturais e lideranças políticas encaminharam ao menos dois projetos de leis. O primeiro é o Projeto de Lei nº 73, de 1º de setembro de 2021 (BRASIL, 2021b), denominado Lei Paulo Gustavo, que pretende distribuir cerca de R$ 4,2 bilhões até o fim de 2022. Uma característica deste projeto é a intenção de liberar R$ 2,8 bilhões para o setor audiovisual. O segundo é o Projeto de Lei nº 1518, de 28 de abril de 2021, denominado Política Nacional Aldir Blanc, em que, assim como na LAB, o valor seria distribuído pela União e executado pelos estados e municípios. Ambos os projetos buscam justamente reduzir o poder federal sobre setor cultural nacional.

Embora sejam projetos urgentes e amplamente debatidos pelos agentes do setor cultural, ao menos dois pontos problemáticos precisam ser considerados. O primeiro é a ausência de qualquer referência ao papel que a cultura e criatividade podem desempenhar nos ODS. Isso mostra como a

6 Disponível em: https://bit.ly/2YseiBs. Acesso em: 8 out. 2021.

Agenda 2030 ainda não foi assimilada pelos fazedores de políticas públicas no Brasil.

O segundo ponto é que parece ter sido naturalizada a dependência das grandes plataformas on-line como modelo único de distribuição. Embora ainda sem dados oficiais, é perfeitamente possível sugerir que a maior parte dos recursos públicos destinados aos editais estão sendo canalizados, direta e indiretamente, para plataformas como YouTube, Facebook, Instagram, Spotify, Twitch e Vimeo. Em geral são gastos com comunicação e com o próprio produto final, patrocinado com orçamento público. Estariam as políticas culturais brasileiras fadadas a deixar parte de seus orçamentos com as *Big Techs*?

A contradição desse processo pode ser notada na Plataforma Cultura em Casa, criada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo. Ainda que seja uma excelente iniciativa, a plataforma estadual é apenas uma ferramenta de curadoria – organiza públicos e conteúdos –, pois os materiais digitais, textos, vídeos, imagens e áudios estão vinculados às empresas internacionais. Esse é um dos aspectos mais problemáticos, o qual foi denominado como "processo de plataformização" (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020).

Considerações finais

A emergência da pandemia, em março de 2020, foi uma espécie de golpe derradeiro no setor cultural brasileiro. Ao menos ao longo do primeiro semestre daquele ano, a produção cultural, nos moldes que havia se estabelecido no país, parecia um campo de destruição, gerando desilusões, ansiedade, desespero e desconfiança sobre o futuro próximo. As pesquisas de percepção levadas a cabo pelo OBEC-BA e pela Unesco captaram esses sentimentos dos produtores e instituições culturais nos meses iniciais do isolamento social. Mas nem tudo parecia tão ruim, pois essas mesmas pesquisas também trouxeram informações valiosas sobre a capacidade de resiliência do setor cultural, algo que a própria história das políticas culturais brasileira já havia demostrado.

Nesse sentido, o Painel de Dados do Itaú Cultural apontou justamente o grau de interação da cultura e das artes com o conjunto da economia, denominada "intensidade criativa", cuja referência remete aos primeiros mapeamentos das indústrias criativas elaborados pelo Reino Unido no final da década de 1990. Assim, apesar da paralisação inicial, o PD indica como a economia cultural brasileira é extremamente diversificada, com capacidade de inovar em seus processos e ter um papel determinante na recuperação econômica e social do país.

Esse papel preponderante que o setor cultural deverá desempenhar, contudo, o Estado não pode se eximir da responsabilidade de criar as condições favoráveis para que os pequenos produtores culturais – a grande maioria do ecossistema cultural nacional – tenham acesso a recursos e infraestrutura. Um ponto importante nesse sentido foi dado com a Lei Aldir Blanc, que possibilitou a distribuição de recursos de forma descentralizada e melhoramento na execução orçamentária. Contudo, o prolongamento da pandemia e a ausência de um plano de curto prazo – considerando que a

Lei Paulo Gustavo e Política Nacional Aldir Blanc são ainda projetos em tramitação – podem levar o setor cultural brasileiro a níveis ainda piores do que ocorreu em 2020.

É importante frisar que a LAB não é uma política pública de cultura. Trata-se, na verdade, de uma ajuda emergencial, cujo montante de recursos faz parecer uma espécie de modelo. No entanto, não houve nenhuma avaliação de desempenho dos recursos aplicados e não se sabe ainda o nível real de distribuição entre produtores e instituições culturais. Como mencionado, pode ser que uma parte significativa desses recursos tenha tomado outro destino, como, por exemplo, as grandes plataformas on-line.

Por último, deve-se alertar para o fato de que a LAB e os projetos de lei por ela inspirados não mencionam os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável, o que mostra como os formuladores de políticas culturais no Brasil não parecem dar importância para os esforços feitos pela Unesco e pela Unctad nas últimas duas décadas. O papel transversal que a cultura e criatividade podem desempenhar para a melhoria das condições econômica, social e ambiental ainda é pouco compreendido pelo Estado brasileiro. ■.

[JOÃO ROQUE DA SILVA JÚNIOR]
Graduado em Letras e mestre em Ciências da Integração da América Latina pelo Programa Integração da América Latina, ambos pela Universidade de São Paulo (USP). É membro do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc). Pesquisa as indústrias criativas e culturais na perspectiva do desenvolvimento regional.
E-mail: joaoroquer@gmail.com

Referências

AMARAL, Rodrigo Correia do; FRANCO, Pedro Affonso Ivo; LIRA, André Luis Gomes (org.). **Pesquisa de percepção dos impactos da covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**. Brasília, DF: Unesco, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3mqOkGE. Acesso em: 7 out. 2021.

BOLAÑO, César; MOTA, Joanne; MOURA, Fábio. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. *In*: CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais**: pesquisa e formação. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

BRASIL. Decreto nº 10.464, de 17 de agosto de 2020. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3FB84jU. Acesso em: 7 out. 2021.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3BlfFQU. Acesso em: 7 out. 2021.

BRASIL. Medida Provisória nº 1.019, de 29 de dezembro de 2020. Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, para dispor sobre a execução e os prazos para realização das ações emergenciais destinadas ao setor cultural. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3FpygxG. Acesso em: 7 out. 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Lei Aldir Blanc**: relatório parcial. Brasília, DF: Ministério do Turismo, 2021a. Disponível em: https://bit.ly/3lhf6C3. Acesso em: 6 out. 2021.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 1518, de 28 de abril de 2021**. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de fomento ao setor cultural e dá outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: https://bit.ly/3oHDVJG. Acesso em: 7 out. 2021.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 73, de 1º de setembro de 2021**. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos estados, ao Distrito Federal e aos municípios para garantir ações emergenciais voltadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000, para vedar a limitação de empenho e movimentação das despesas relativas a aquisição de produtos e serviços vinculados à execução do Fundo Nacional de Cultura, e não contabilizar na meta de resultado primário as transferências previstas nesta Lei Complementar; vedar a imposição de limites à execução orçamentária e financeira da programação orçamentária relativa às fontes vinculadas ao Fundo Nacional de Cultura; e

vedar a alocação de recursos do Fundo Nacional de Cultura em reservas de contingência de natureza primária ou financeira. Brasília, DF: Senado Federal, 2021. Disponível em: https://bit.ly/3BnotG4. Acesso em: 7 out. 2021.

FLEMING, Tom. **A economia criativa brasileira**: análise da situação e avaliação do Programa de Empreendedorismo Social e Criativo Financiado pelo Newton Fund. [*S. l.*]: British Counsil, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3ikYXK7. Acesso em: 12 maio 2021.

CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Enecult, 2007. Disponível em: https://bit.ly/3DgjW8S. Acesso em: 16 jun. 2020.

CANEDO, Daniele Pereira; PAIVA NETO, Carlos Beyrodt (org.). **Impactos da covid-19 na economia criativa**: relatório final. Salvador: Observatório da Economia Criativa, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3myChXQ. Acesso em: 6 out. 2021.

MADEIRA, Mariana Gonçalves. **Economia criativa**: implicações e desafios para a política externa brasileira. Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2014.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. **Dez anos de economia da cultura no Brasil e os impactos da covid-19**: um relatório a partir do painel de dados do Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3BiCVyR. Acesso em: 6 out. 2021.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. **Fronteiras** – Estudos Midiáticos, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Cidades criativas**: análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios enfrentamentos. *In*: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (org.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SEMENSATO, Clarissa Alexandra Guajardo; BARBALHO, Alexandre Almeida. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 85-108, 2021.

SILVA, Benedita. **Cartilha, memória e análise da Lei Aldir Blanc**. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2020. Disponível em: https://bit.ly/3DlK5TS. Acesso em: 22 jun. 2021.

SILVA JÚNIOR, João Roque. **Cultura, criatividade e desenvolvimento no Mercosul**: desafios e possibilidades para as indústrias criativas e culturais. 2021. Dissertação (Mestrado em Ciências da Integração) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

UNCTAD. **Creative economy report 2008**: the challenge of assessing the creative economy-towards informed policy-making. New York: UNCTAD: DITC, 2008. Disponível em: https://bit.ly/3DlKKVm. Acesso em: 27 set. 2020.

UNCTAD. **Creative economy report 2010**: a feasible development option. New York: UNCTAD: DITC, 2010. Disponível em: https://bit.ly/3alBvYw. Acesso em: 21 set. 2020.

UNESCO. **Creative economy report 2013**: widening local development pathways. New York: Unesco, 2013. Disponível em: https://bit.ly/3Do0Qxs. Acesso em: 15 jan. 2021.

UNESCO. **Re|pensar as políticas culturais**: criatividade para o desenvolvimento. Brasília, DF: Unesco, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3aiAoJm. Acesso em: 7 out. 2021.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

PRODUÇÃO E CONSUMO CULTURAL NA PANDEMIA DA COVID-19: NOVAS PERSPECTIVAS PARA UM FESTIVAL DE TEATRO EM PASSOS

[ARTIGO]

Guilherme Vilela Viana
Universidade do Estado de Minas Gerais
Rosangela Ferreira de Carvalho Borges
Universidade do Estado de Minas Gerais

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo tem como objetivo apresentar como se constitui a relação entre produção e consumo cultural no Festival Nacional de Teatro da Cidade de Passos (FNTP), no estado de Minas Gerais, durante o ano de 2020. Há no festival um deslocamento das apresentações dos espetáculos na "praça pública presencial" para a "praça pública virtual", num processo de produção, circulação e consumo de cultura por meio de plataformas virtuais, como o YouTube, Instagram e Facebook, devido a pandemia da covid-19.

Palavras-chave: Arte. Comunicação. Produção. Consumo cultural. Covid-19.

This article aims to present how the relationship between production and cultural consumption is constituted in the National Theater Festival of the City of Passos (FNTP), in the State of Minas Gerais, in 2020. The presentations of the shows were displaced from the "presential public square" to a "virtual public square", in a process of production, circulation and consumption of culture on virtual platforms, such as YouTube, Instagram and Facebook, due to the COVID-19 pandemic.

Keywords: Art. Communication. Production. Cultural consumption. COVID-19.

Este artículo tiene como objetivo presentar cómo se constituye la relación entre la producción y consumo cultural en el Festival Nacional de Teatro de la Ciudad de Passos (FNTP), en el estado de Minas Gerais (Brasil), durante el año 2020. En este festival se produce un desplazamiento de las presentaciones de espectáculos desde la "plaza pública presencial" hacia una "plaza pública virtual", en un proceso de producción, circulación y consumo cultural en plataformas virtuales, como YouTube, Instagram y Facebook, debido a la pandemia de la covid-19.

Palabras clave: Arte. Comunicación. Producción. Consumo cultural. Covid-19.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185352

Introdução

O ano de 2019 foi encerrado com uma notícia que se tornaria alarmante pouco tempo depois: o descobrimento de um novo tipo de vírus da família dos coronavírus. Denominado oficialmente covid-19 pela Organização Mundial de Saúde (OMS) (POR QUE..., 2020), o novo vírus foi detectado na China, mais precisamente na cidade de Wuhan, onde foram notificados os primeiros casos da nova doença (MA, 2020). O primeiro alerta com a hipótese de um novo vírus foi emitido pela OMS, em 31 de dezembro de 2019, após notificações de vários casos de supostas pneumonias (1ª MORTE..., 2020).

Em 2 de fevereiro de 2020, foi anunciada a primeira morte por coronavírus fora da China. No mesmo mês, no dia 26, o Ministério da Saúde do Brasil anunciou o primeiro caso do novo coronavírus na cidade de São Paulo, quando o então ministro da saúde Luiz Henrique Mandetta reforçou, em coletiva de imprensa, que já era esperada a circulação do vírus. Poucos dias depois, as consequências do novo coronavírus tomaram uma nova dimensão em âmbito mundial: em 11 de março de 2020, a covid-19 passou a ser caracterizada como "pandemia" pela OMS, termo que se refere à distribuição geográfica de uma doença e não a sua gravidade. Até o fim do dia do anúncio, no boletim divulgado sobre os pacientes infectados no Brasil constavam 52 casos confirmados, segundo o Ministério da Saúde (BRASIL..., 2020).

Diante desse contexto, o enfoque deste artigo serão os impactos da pandemia da covid-19 no setor cultural e criativo do Brasil, que, segundo pesquisa realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) (PESQUISA..., 2020), corresponde a 2,64% do Produto Interno Bruto (PIB) e é um dos setores mais atingidos pelas crises decorrentes da doença. Principalmente pelo fato de as produções desse setor terem sido, em sua maioria, canceladas e/ou adiadas, o consumo se tornou escasso, o que impactou diretamente a perda de receita por parte dos realizadores, gerando uma desestabilização na cadeia produtiva do mercado cultural brasileiro (PESQUISA..., 2020).

Na pesquisa da Unesco, os integrantes foram questionados a respeito das consequências do isolamento social em suas arrecadações durante os meses de março a julho de 2020 e também sobre quais seriam suas perspectivas para o futuro, em relação ao segundo semestre do mesmo ano. Os resultados mostraram que, durante os meses de março e abril de 2020, 41,8% dos participantes tiveram suas receitas zeradas. Já durante maio e julho essa porcentagem subiu para 48,88%. Os setores que mais sofreram com a ausência total das arrecadações entre os meses de maio e julho de 2020 foram: artes cênicas, feiras, eventos, festivais, moda e música (PESQUISA..., 2020).

As perdas geradas na dinâmica dos setores culturais e criativos foram monumentais, no sentido amplo da palavra, alastrando-se por vários âmbitos do cotidiano, sejam eles da economia, da sociedade, da cultura ou da saúde. Cerca de 44% das empresas despediram todos os seus funcionários e, em relação à aprovação de novos serviços e contratos, houve uma diminuição de 43,16% durante os meses referentes a março e abril de 2020. Já entre maio e julho do

mesmo ano, essa porcentagem subiu para 49% (PESQUISA..., 2020). O setor ligado a festivais e feiras foi o que mais sofreu entre os setores culturais e criativos, tendo suas contratações de serviços terceirizados reduzidas em 67% (PESQUISA..., 2020).

Diante desse cenário, uma das alternativas que surgiram no Brasil como forma de apoiar e dar suporte aos trabalhadores do setor cultural frente às calamidades vigentes foi a Lei Aldir Blanc – em homenagem ao letrista brasileiro Aldir Blanc Mendes que faleceu vítima da covid-19 logo nos primeiros meses da pandemia no Brasil –, aprovada em 26 de maio de 2020, cujo "[...] texto aprovado é o substitutivo apresentado pela relatora, a deputada Jandira Feghali (PCdoB), ao projeto apresentado pela deputada Benedita da Silva (PT-RJ)" (GIMENES, 2020), com o objetivo de "[...] socorrer trabalhadores do setor durante a pandemia de coronavírus" (GIMENES, 2020).

A Lei Aldir Blanc (LAB) (BRASIL, 2020) abrange três frentes de amparo: 1. auxílio a trabalhadores que não foram amparados pelo auxílio emergencial do governo federal – até então, com três parcelas de R$ 600,00, sendo atualizado em 2021 para valores que variam entre R$ 150,00 e R$ 375,00 –; 2. inclusão de aportes para manutenção de espaços destinados à cultura que tiveram atividades suspensas – R$ 3 mil a R$ 10 mil por mês –; e 3. convocações públicas, como editais (CORRÊA, 2020). A LAB é resultado de uma conquista, de uma dura luta dos trabalhadores da cultura do Brasil através de uma movimentação que abrangeu as mais diversas áreas das artes e da cultura, mas que também foi permeada pela sociedade civil e articulada politicamente junto a deputados federais, senadores e demais representantes. As demandas desses grupos visavam, sobretudo, criticar o papel ausente da Secretaria Especial de Cultura e do Governo Federal em tomar a frente dessa pauta, o que consequentemente causou a lentidão na efetivação da lei (CORÁ, 2020).

De forma intensa e urgente, o setor cultural e criativo precisou se reinventar. Segundo Julienne López Hernández (2020), é possível notar um crescimento monumental do consumo desse setor pelas redes virtuais, espaços protagonistas da cena cultural. A disseminação e a estância do novo coronavírus por tempo indeterminado acabarão por afetar todas as ramificações da vida humana, e é neste ponto que a cultura e a arte têm papel primordial (HERNÁNDEZ, 2020): elas se reinventam, indo de produções simplórias com aparições amadoras de artistas em seus respectivos perfis no Instagram até megaproduções no YouTube.

De acordo com Prado (2020), em matéria publicada no portal de notícias G1, a "lista de lives mais assistidas do mundo em 2020 no YouTube", revelou que "oito das 10 transmissões ao vivo de música com maior audiência no YouTube são de artistas do Brasil. Marília Mendonça fez o show ao vivo mais assistido do ano, com 3,3 milhões de visualizações simultâneas" (PRADO, 2020). A matéria também aponta que os shows que obtiveram os maiores recordes de audiência aconteceram no primeiro trimestre da pandemia da covid-19 no Brasil – entre abril e maio de 2020 – e que, desde suas primeiras aparições, alguns artistas ainda realizam apresentações virtuais, porém "com público menos entusiasmado, o que também diminuiu o

interesse de patrocinadores" (PRADO, 2020). Diante desse esvaziamento de público e de patrocinadores para as lives, a pergunta que não quer calar é: seriam essas as consequências de uma novidade efêmera e/ou a saturação do mercado consumidor?

Ainda sobre a reinvenção do consumo e da produção cultural no Brasil, Corá (2020) revela que determinados acontecimentos no Brasil que obtiveram relevância nas redes sociais e na mídia no decorrer do isolamento expõem particularidades, características e comportamentos vividos, tais como: a socialite que viralizou nas redes sociais por não ter onde usar cerca de 500 pares de sapatos que mantém em seu closet; a influenciadora digital que realizou uma festa, postou em seu perfil do Instagram, foi "cancelada", perdeu seus patrocinadores, chateou-se com a reação negativa do público, desativou seu perfil e começou a usar o de seu cachorro; a minimização da ditadura militar no Brasil pela ex-secretária da cultura Regina Duarte em entrevista para a CNN; pedidos de socorro dos representantes dos setores artísticos adiante da falta de condições de sobrevivência na pandemia; o suicídio do ator Flávio Migliaccio e sua carta de revolta contra a humanidade; a designação de profissional não competente para o cargo de superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), escolhido pela sua afinidade com a família Bolsonaro (CORÁ, 2020).

À primeira vista, esses fatos soam como de pouca relevância, já que estamos inseridos num contexto pandêmico cujo balanço de mortes desde seu início, em 2020, até 1º de janeiro de 2021 era de 195.441 (BRASIL..., 2021). Porém, eles permearam o cotidiano brasileiro, movimentaram a economia e trouxeram entretenimento para a parcela da população com tempo "ocioso", que teve o privilégio de permanecer em segurança dentro de suas respectivas casas durante a pandemia.

A "Pesquisa web sobre o uso da internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus" (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2021), realizada pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br) junto ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI), publicou a seguinte passagem acerca do aumento das atividades culturais pela internet durante o período da pandemia:

> Uma maior proporção de usuários da rede ouvindo músicas, assistindo a vídeos e lendo notícias pela internet, [igualmente] as atividades transmitidas pela internet em tempo real também ganharam relevância, evidência que aponta para a popularização do fenômeno das lives nas redes sociais, como formato alternativo a atividades culturais presenciais. [...] Ao mesmo tempo em que a cultura figura entre os setores mais afetados pela pandemia, devido ao fechamento de instituições culturais e ao cancelamento de eventos, a demanda por conteúdo on-line foi ampliada, com parte da população recolhida em quarentena no ambiente domiciliar (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2021, p. 55).

Ao mesmo tempo que devemos refletir sobre a passagem supracitada, não podemos deixar de apontar a existência de movimentos que expressam a resistência e representam um diálogo mais aprofundado e reflexivo sobre o tempo

presente, as condições em que ele está posto e suas consequências e memórias. De acordo com Hernández (2020):

> Muchas son las iniciativas que ya han surgido a propósito del confinamiento, donde los receptores han tenido que acudir a sus pantallas también para consumir arte. Exposiciones virtuales, directos de Instagram de museos mundialmente conocidos, funciones de teatro online, conciertos en la red son algunos ejemplos que ilustran los cambios que acontecen dentro de la institución arte y del universo del receptor. Si bien es sabido que la circulación de la cultura ya fluía desde hace mucho tiempo por los canales digitales, su intensificación y masificación es algo que no tiene precedentes y que está alterando en consecuencia la manera en que accedemos a esta. Por otra parte el receptor ya no tiene que – o no puede –, salir a la calle a encontrarse con el arte, a recorrer la galería, a penetrar los *environments* o bordear las instalaciones; sino que desde su propia casa navega por los interiores de espacios que nunca antes había podido visitar, hace zoom en las obras, escoge el recorrido que desea hacer, escucha guías virtuales, y de esa manera va navegando por salas de exposición que han sido captadas por una cámara que escanea los espacios en 3D (HERNÁNDEZ, 2020, p. 34-35).

Tais revelações demonstram a potência de reinvenção do setor. Assim, os campos da arte e da cultura não se esgotam porque estão em constante movimento, uma cinesia necessária para o desenvolvimento de produções capazes de nos retirar de uma visão ofuscada e fazer que seja possível visualizar outras realidades que o cotidiano vulgar impossibilita. Na contramão, há a psicose, o medo e a ausência de contato com o outro, classificando o estado de isolamento como uma grande e intensa problemática (HERNÁNDEZ, 2020). Com base nessa discussão, refletimos neste artigo sobre como a realização virtual da quarta edição do Festival Nacional de Teatro da Cidade de Passos (FNTP), em Minas Gerais, num movimento de distanciamento da "praça pública presencial", possibilita a reinvenção e traz consigo as consequências de uma reestruturação. Em outras palavras, a maneira como as possibilidades são criadas expõe suas condições de criação e é nesse tempo e espaço – em que as diversas culturas e a artes se manifestam e se transformam – que as produções e seus meios culturais talvez se encontrem em um ponto desconhecido e repleto de possibilidades a serem descobertas (CORÁ, 2020).

Produção e consumo cultural no Festival Nacional de Teatro de Passos: entre deslocamento e ancoragem

O consumo é uma prática social que, no dia a dia, se sobressai apenas quando o colocamos em um contexto de ostentação. Contudo, se não somos capazes de avançar para além da dimensão do consumo como um ato "ostentatório", a nossa reflexão sobre a sociedade contemporânea torna-se bastante reduzida. Além disso, as práticas de consumo estão intrinsecamente ligadas aos meios de produção de uma sociedade e são constituídas pelo princípio organizador do consumo moderno, forjado no

tempo: tempo de duração, tempo de repetição, tempo de regulação e, principalmente, tempo de prazer efêmero. Assim, o tempo do consumo tem se validado na sociedade contemporânea como um intervalo necessário entre períodos de produção e como uma prática social que, por ser social, é também simbólica.

O antropólogo Arjun Appadurai (2004), em seu livro *Dimensões culturais da globalização*, faz uma alargada e aprofundada abordagem da imaginação como força social no processo atual de globalização, salientando a importância da compreensão das implicações que envolvem a mercantilização do tempo por parte do consumo:

> O consumo tornou-se actualmente uma forma séria de trabalho, mas só se por *trabalho* entendermos a produção disciplinada (especializada e semiespecializada) dos meios de subsistência do consumidor. O coração deste trabalho [o ato de consumir] é a disciplina social da imaginação, a disciplina de aprender a ligar a fantasia e nostalgia com o desejo de novos montões de mercadorias (APPADURAI, 2004, p. 116, grifo do autor).

Nota-se que as reflexões de Appadurai (2004) partem do consumo constituído intrinsecamente da produção que cria tempo. Além disso, em sua versão moderna, o consumo busca substituir a estética da duração pela estética do efêmero.

Sabemos que a mídia, isto é, toda gama de publicidade e propaganda explícita e/ou implícita, tem grande relevância no ato de consumir e que, por meio do consumo, pode nos fazer sentir parte de um grupo. Um exemplo emblemático do consumo como ato simbólico na valorização do efêmero na sociedade contemporânea pode ser verificado na transitoriedade das imagens veiculadas nas redes sociais. O tempo de vida útil de uma postagem no Instagram não passa de 48 horas. Mesmo com a efemeridade da grande diversidade de circulação de novas imagens, não há motivo para os "seguidores" abandonarem a estética do efêmero e saírem às ruas em uma manifestação em prol de uma estética da duração das imagens postadas nessa mídia social. Nesse sentido, Canclini (1999, p. 15) enfatiza a importância de "[...] reconceitualizar o consumo, não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar, onde se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica nas sociedades".

No processo de reconceitualização do consumo organizado em uma racionalidade fincada no tripé econômico, sociopolítico e psicológico, Canclini (1999) apresenta o ato de consumir como um "lugar do pensar", uma vez que precede o consumo. É no espaço entre o ato de consumir e o consumo efetivado que "[...] selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade, com que combinamos o pragmático e o aprazível" (CANCLINI, 1999, p. 45).

A partir do lugar de reflexão do consumo, com base nas obras de Appadurai (2004) e Canclini (1999), podemos apontar algumas características do ato de consumir: 1. é tanto social quanto simbólico; 2. implica a seleção de bens, combinados em um ato

pragmático e aprazível; 3. envolve uma mercantilização do tempo, constituída em uma estética da duração que, na sociedade contemporânea, apresenta-se como uma estética do efêmero, sincronizada com a circulação de imagens midiatizadas.

Diante dessas considerações iniciais, levantadas na interlocução com Appadurai (2004) e Canclini (1999), lançamos a seguinte indagação: como se constitui a relação entre produção e consumo cultural do FNTP, inteiramente produzido, circulado e consumido por meio de plataformas virtuais, tais como no YouTube, Instagram e Facebook, diante dos inúmeros efeitos da pandemia da covid-19, que desloca as apresentações de peças teatrais da "praça pública presencial" – estética da duração – para a "praça pública virtual" – estética do efêmero – com as lives nas mídias sociais?

A alusão à "praça pública" – seja ela presencial ou virtual – está baseada nos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin, mais precisamente em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Editada pela primeira vez no Brasil em 1977, a obra é proveniente das pesquisas de doutorado de Bakhtin e traz uma compreensão e interpretação minuciosas da obra de François Rabelais[1] (1483-1553), escritor francês do século XVI considerado um clássico da literatura cômica popular. Bakhtin desenvolve um trabalho filosófico sobre o riso ambivalente e universal da festa popular como manifestação social renovadora e contestadora que possibilita a hibridização das classes sociais, das culturas popular e erudita, das línguas e linguagens e a libertação subversiva-inovadora e que rompe com o poder hegemônico e o discurso monofônico instaurados. Isso tudo só possível no espaço da praça pública (BAKHTIN, 1993).

Em relação às "novas tecnologias" midiáticas, sabemos que seus usos e acessos estão envoltos em pelo menos três questões centrais: produção, circulação e recepção. Em outras palavras, os usos e acessos a essas novas tecnologias dependem de: 1. quem determina o que é produzível; 2. quem detém as estratégias comerciais de circulação; e 3. como são articuladas as lógicas de apropriação e de uso pelos diversos públicos.

Jesús Martín-Barbero (2008) enfatiza que uma política de democratização dos meios de comunicação deve se atentar a seu uso pelas diferentes classes sociais e às diferenças que as classes expressam:

> O plural das lógicas do uso não se esgota na diferença social das classes, mas essa diferença articula as outras. [...] [Uma vez que] não é somente a classe social que fala nos usos, mas também a competência cultural dos diversos grupos que *atravessa* as classes, pela via da educação formal, com suas distintas modalidades, mas sobretudo pela via dos usos que configuram etnias, culturas regionais, "dialetos locais" e distintas mestiçagens urbanas em relação àqueles. [...] O acesso a esses modos de usos passa inevitavelmente por um *ver com as pessoas* que permita explicitar e confrontar as diversas modalidades e as competências ativadas por

1 Os trabalhos de Rabelais apresentam uma profunda e estreita imersão nas fontes populares, responsáveis pela concepção artística de realismo grotesco criada por Bakhtin.

> aquelas, e pelas *narrativas* – histórias de vida – que deles nos contam e dão conta deles (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 302-303, grifos do autor).

Assim, se a primeira edição do festival – ocorrida em 2017 entre os dias 13 e 18 de junho – com apresentações de peças teatrais na "praça pública presencial" – estética da duração – teve como principais objetivos a inclusão de um evento artístico da cidade no Circuito de Festivais do Brasil, o fortalecimento da formação de público, o intercâmbio cultural, o aguçar de um olhar crítico e um senso poético, além de uma vontade imensa de ter na cidade uma movimentação de artistas caminhando pelas ruas e exibindo suas artes[2], a quarta edição, realizada de 19 a 26 de julho de 2020, ocorreu, devido à pandemia da covid-19, em formato inédito para o festival: on-line.

Um breve percurso sobre o nascer do Festival Nacional de Teatro da Cidade de Passos

A ideia da produção do primeiro FNTP surgiu como uma inspiração proveniente do "FestPassos", um festival de teatro regional que aconteceu em 2002 e incluiu 12 espetáculos. Contudo, a primeira edição do FNTP aconteceu mesmo em junho de 2017, entre os dias 13 e 18. O evento nasceu permeado de algumas necessidades, como aponta o idealizador e coordenador-geral do festival, Maurílio Romão:

> Fomentar a cena, fortalecer a formação de público, proporcionar o intercâmbio cultural, imprimir no inconsciente diferentes expressões – aguçando o olhar crítico e o senso poético – além de uma vontade imensa de ter no município de Passos uma movimentação de artistas caminhando pelas ruas da cidade e exibindo suas artes e gerando assim uma expectativa acerca de nossas interpessoalidades, pois tudo começa a ficar possível, tudo fica mais suave e cresce em bom terreno (informação verbal)[3].

O evento recebeu cerca de 200 inscrições de grupos teatrais que tinham interesse em participar de forma ativa no festival e, após uma seletiva curadoria, o número se restringiu a 22 grupos de diversas partes do Brasil. Na primeira edição, todas as apresentações incluídas no FNTP foram gratuitas e abertas ao público – mantendo-se assim nas edições seguintes – e sua programação era composta por exposições, oficinas culturais, shows musicais e apresentações teatrais, entre elas três produções de companhias renomadas, como o Grupo Galpão (Belo Horizonte, MG), Micuim Produções (São Paulo, SP) e o Grupo UEBA (Caxias do Sul, RS).

A apresentação do evento ao público ocorreu em locais selecionados, idealizando uma estratégia direcionada à ocupação cultural: Estação Cultura – museu e centro de

2 Conforme nos conta Maurílio Romão, idealizador e coordenador-geral do FNTP, em entrevista realizada em 20 de março de 2021.

3 Informação fornecida por Maurílio Romão em entrevista para os autores.

memória público do município –, Palácio da Cultura – patrimônio histórico municipal –, Casa da Cultura – centro cultural e educacional –, Teatro Rotary – teatro municipal – e coretos das praças da Matriz e do Rosário. Os grupos teatrais participaram de uma seleção, concorrendo em 11 categorias: Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Cenário, Melhor Maquiagem, Melhor Trilha Sonora, Melhor Figurino e Prêmio Especial do Júri (PASSOS..., 2017). Os vencedores receberam como prêmio o troféu Silas Figueiredo – prógono na organização do movimento da classe artística de Passos, além de ter estruturado festivais e mostras de teatro –, representado como Dionísio, deus do vinho (PASSOS..., 2017).

Para Romão, a produção do evento só foi possível de forma coletiva, acreditando no poder de combustão da arte para a desenvoltura da vida em sociedade:

> Muitas mãos tecem este Festival. Muitas mãos, cabeças, pés, olhos, bocas, ouvidos, membros, sonhos... Todos formando um só corpo e dizendo: queremos uma cidade com mais cores! Queremos arte! Só assim sairemos da condição brutalizada e condicionada que estamos acometidas. Pensar na existência, lançar um olhar para além do todo dia [...] Nosso festival traz luz, encontro, possibilidades no espaço. Precisamos instigar, provocar, sair do lugar... Estar na vida com os olhos de quem assiste a um espetáculo e um coração de quem está no palco quando abrem as cortinas (informação verbal).

Do surgimento do projeto a sua execução, o FNTP foi caminhando aos poucos e se apresentando de forma sutil, principalmente porque um festival de teatro era novidade para a região. O que começou pequeno e novo, de forma ligeira, tomou grandes proporções e ficou conhecido entre os maiores entusiastas do campo teatral. Deu-se, assim, início ao "maior evento cultural da região e seguramente um dos maiores de Minas", segundo Romão.

Com o sucesso da primeira edição e sua grande repercussão não só em Minas Gerais, mas em todo o Brasil, a produção do evento se preparou para a segunda edição do FNTP, em 2018, acreditando que sua realização seria, de certo modo, muito menos desgastante. No entanto, não aconteceu dessa forma. Inesperadamente, alguns "furos de produção" aconteceram, porque a equipe acreditava que o conhecimento acumulado na primeira edição do festival evitaria qualquer imprevisto na segunda.

Maurílio Romão comenta que "foi uma grande edição, porque percebemos que, para melhorar o festival, a gente teria de estar muito vigilante em cada edição, para fazer sempre uma melhor versão" (informação verbal). Dessa forma, o evento se desenvolveu e cresceu de modo significante em relação a toda produção e consumo; ao todo, foram 40 espetáculos nacionais gratuitos. Entre eles, os mais esperados eram: *A descoberta das Américas*", de Julio Adrião, ganhador do Prêmio Shell, e a oficina com Anselmo Vasconcelos, ator do humorístico Zorra Total (2º FESTIVAL..., 2018).

Além de oficinas e uma exposição cultural, que foram executadas em locais já conhecidos por terem sido palcos da primeira edição – Estação Cultura, Palácio da Cultura, Casa da Cultura, Teatro Rotary e

coretos das praças da Matriz e do Rosário –, houve uma grande novidade para a segunda edição do FNTP: o evento se expandiu para além do município de Passos, levando apresentações aos municípios de Alpinópolis e Carmo do Rio Claro, com o objetivo de contribuir para o alargamento da cultura das artes cênicas na região.

A terceira edição do FNTP, em 2019, idealizou, segundo Maurílio Romão, "cristalizar o movimento de uma transformação cultural" (informação verbal), mostrando-se amadurecida. A produção do evento deu início ao que seria o caminho para a aproximação com seu público: logo após as apresentações, um grupo de jurados iniciava um bate-papo com a presença do público, o que contribuía para "inserir o debate, a crítica e apurar as múltiplas sensações de cada proposta" (informação verbal). A edição contou com 40 atrações, desde espetáculos teatrais, oficinas, exposições fotográficas, de esculturas e de quadros até intervenções musicais, teatrais e poético-gastronômicas, bem como o lançamento do livro *Bruxa Morgana e seus bichinhos de estimação*, descrito por Edel Holz e apresentado pela atriz Rosi Campos, e uma conversação com a atriz e cantora Tânia Alves.

Após a terceira edição do FNTP, o evento sofreu alterações significativas devido ao surgimento e agravamento da pandemia da covid-19. Assim, a quarta edição, que ocorreu entre os dias 19 e 26 de julho de 2020, teve sua produção voltada inteiramente para plataformas virtuais, como o YouTube, o Instagram e o Facebook oficiais do festival. Sua programação contou com 11 espetáculos de companhias teatrais nacionais, além de bate-papos diários sobre cada espetáculo, que tomaram conta das oficinas ocorridas nas edições anteriores. Para a seleção do melhor espetáculo, a produção do evento optou por deixar em aberto os critérios técnicos e dar permissão ao público para selecionar o ganhador da categoria, com o intuito de que o consumo se convertesse em maior participação coletiva do público-internauta, já que, nessa edição, a plateia não estaria presente de forma física, como tradicionalmente foram as edições de anos anteriores.

Nas plataformas de transmissão da quarta edição do FNTP, foram alcançadas 67.604 impressões e 8 mil visualizações, e cada espetáculo teatral superou 400 visualizações. Por meio do canal oficial do festival no YouTube, foram registrados 66 mil minutos assistidos pelo público somente na semana do evento. Dos números de visualizações relacionados aos espetáculos, deve-se considerar as lives transmitidas pelo Instagram oficial do festival e apresentadas por Graça Veloso, ator, diretor, dramaturgo e doutor em Artes Cênicas.

Dessa maneira, estava consumado o deslocamento da "praça pública presencial" – estética da duração – para a "praça pública virtual" – estética do efêmero –. A quarta edição do Festival Nacional de Teatro de Passos em formato on-line obteve, comparada com as edições anteriores, o maior índice de alcance de público.

Considerações finais

A reflexão feita à luz da compreensão sobre a relação entre produção e consumo

cultural, a partir do caso do Festival Nacional de Teatro da cidade de Passos (MG), remete-nos aos efeitos da pandemia da covid-19, que deslocou as apresentações de espetáculos teatrais da "praça pública presencial", a estética da duração, para a "praça pública virtual", a estética do efêmero, mobilizando um novo processo de produção, circulação e consumo por meio de plataformas virtuais, como YouTube, Instagram e Facebook. Ademais, as relações entre as produções culturais, as novas mídias e seus respectivos formatos e seus impactos na comunicação, na ressignificação das tradições e nas formas de produção e consumo vindouras também foram reestruturadas.

Pensar na comunicação e nas formas de produção e consumo em um contexto pandêmico é também reconhecer os recortes antigos que ainda permanecem cristalizados na formação do sujeito na sociedade contemporânea: as intersecções geracionais, de classe social, de gênero, de raça e etnia. Não nos parece viável compreender de forma dicotômica o "antes da pandemia" e o "depois do início da pandemia", assim como não parece viável comparar dicotomicamente a realização do Festival Nacional de Teatro de Passos em suas primeiras edições em "praça pública presencial" com sua execução em "praça pública virtual" durante a pandemia da covid-19. Esta é uma discussão que deve ultrapassar questões como o meio e o espaço, uma vez que o debate transborda a análise de características da estruturação do evento em si porque contempla as condições em que o sujeito se encontra de gozar um consumo em seu tempo ocioso e o fato de ter diminuído drasticamente o financiamento público e privado para realizações culturais que não as advindas das redes sociais.

A arte está tanto dando sinais quanto escancarando sintomas das transformações que estão ocorrendo não só no nível da práxis artística por parte dos produtos culturais, mas também por parte das entidades que os asseguram e garantem suas existências (HERNÁNDEZ, 2020). O que se pode esperar para o setor artístico é somente o que há até o momento presente, pois aventar gestões futuras implica presumir como será o consumo do público-espectador no futuro: quais serão seus hábitos, seus discursos e suas narrativas? Enfim, são questionamentos que ainda residem no campo do pensamento, dando indícios e suscitando reflexões, pois o contexto pandêmico ainda é atual no ano corrente (2021). O futuro é uma cortina que ainda se abrirá, e os indícios do espetáculo revelam a incerteza, o inédito e a constante mutação. Resta à arte o papel de resistência e de afirmação, de existir com e por meio das novas realidades para, desse modo, ser sempre uma alternativa ao registro e à legitimação de seu tempo, um tempo que significa a memória do passado e a constituição de uma memória de futuro. ■

[GUILHERME VILELA VIANA]
Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).
E-mail: guilhermevviana1@gmail.com

[ROSANGELA FERREIRA DE CARVALHO BORGES]
Professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora em Ciências Sociais e Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pela Universidade de Coimbra. Fez estágio de pós-doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e em Jornalismo e Editoração pela Universidade de Coimbra.
E-mail: rosangela.borges@uemg.br

Referências

1ª MORTE por coronavírus fora da China é confirmada nas Filipinas. **G1**, Rio de Janeiro, 2 fev. 2020. Disponível em: https://glo.bo/3e8HvH1. Acesso em: 28 abr. 2020.

2º FESTIVAL de teatro de Passos tem a participação de 180 artistas nacionais. **G1**, Varginha, 15 jul. 2018. Disponível em: https://glo.bo/3h0Qudw. Acesso em: 23 abr. 2021.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora UnB, 1993.

BRASIL tem 52 casos confirmados de novo coronavírus, aponta painel do Ministério da Saúde. **G1**, Rio de Janeiro, 11 mar. 2020. Disponível em: https://glo.bo/3aVb2SD. Acesso em: 28 abr. 2021.

BRASIL tem média móvel de mortes por covid acima de 700 pelo segundo dia; total de óbitos chega a 195,4 mil. **G1**, Rio de Janeiro, 1 jan. 2021. Disponível em: https://glo.bo/3ontOts. Acesso em: 30 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de janeiro: Editora UFRJ, 1999.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Painel TIC**: pesquisa web sobre o uso da internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2021. Disponível em: https://bit.ly/3kHHAVz. Acesso em: 20 jun. 2021.

CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Reflexões acerca das culturas e das artes em tempo de pandemia. **NAU Social**, Salvador, v. 11, n. 21, p. 321-329, 2020.

CORRÊA, Elivelto. Por que a Lei Aldir Blanc tem baixa adesão? Entenda o auxílio para o setor cultural. **Humanista**, [*s. l.*], 2020. Disponível em: https://bit.ly/3nHHnBt. Acesso em: 22 abr. 2021

GIMENES, Erick. Câmara aprova lei "Aldir Blanc" para socorrer trabalhadores da cultura. **Brasil de Fato**, Brasília, DF, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3eTGhPc. Acesso em: 22 abr. 2021.

HERNÁNDEZ, Julienne López. Pensamiento, arte y cultura en tiempos de covid-19. **ARTECONTEXTO**, Madrid, n. 1, p. 34-39, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3i1tFYo. Acesso em: 20 abr. 2021

MA, Josephine. Coronavirus: China's first confirmed COVID-19 case traced back to november 17. **South China Morning Post**, Hong Kong, 13 mar. 2020. Disponível em: https://bit.ly/2PFLLEm. Acesso em: 28 abr. 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

PASSOS recebe o 1º Festival Nacional de Teatro com 22 grupos de todo o país. **G1**, Varginha, 11 jun. 2017. Disponível em: https://glo.bo/3zZ2N2I. Acesso em: 23 abr. 2021.

PESQUISA feita em todo o território nacional apresenta os impactos da pandemia nos setores cultural e criativo. **Unesco**, Brasília, DF, 7 dez. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3tbx6Pc. Acesso em: 24 abr. 2021.

POR QUE o coronavírus agora se chama covid-19 e como esses nomes são criados? **BBC News**, São Paulo, 11 fev. 2020. Disponível em: https://bbc.in/335zSur. Acesso em: 24 abr. 2020.

PRADO, Carol. 8 das 10 lives mais vistas em 2020 são brasileiras; Marília Mendonça ganha de BTS e Andrea Bocelli. **G1**, Rio de Janeiro, 2 dez. 2020. Disponível em: https://glo.bo/3zyYnyd. Acesso em: 24 set. 2021.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

CAPITALISMO E A MÍDIA: ECONOMIA MORAL, BEM-ESTAR E CAPACIDADES

[ARTIGO]

David Hesmondhalgh
University of Leeds

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O objetivo deste artigo é contribuir para a renovação da maneira como os meios de comunicação e a cultura são considerados sob o capitalismo, procurando bases normativas sólidas para a crítica através de vários elementos compatíveis: economia moral, bem-estar entendido como florescimento, abordagem das capacidades de Sen e Nussbaum, e o valor da cultura. As questões normativas e conceptuais relativas ao capitalismo, aos meios de comunicação social e à cultura não têm recebido a atenção devida, e abordagens de economia moral podem ajudar a preencher esta lacuna, baseadas numa ética rica e crítica da economia e da sociedade, compatível com a melhor economia política. O artigo delineia a abordagem das capacidades, analisa suas raras aplicações aos meios de comunicação e à cultura e explica como estas aplicações podem ser construídas, desenvolvendo o trabalho de Nussbaum de forma a contribuir para o florescimento das pessoas, fundamentando a crítica numa compreensão do valor potencial dos meio de comunicação e da cultura.

Palavras-chave: Capitalismo e meios de comunicação. Economia moral. Capacidades. Bem-estar. Florescimento.

This article aims to contribute to the renewal of the way media and culture are viewed under capitalism, by seeking solid normative foundations for critique via various compatible elements: moral economy, well-being understood as flourishing, Sen and Nussbaum's capabilities approach, and culture value. Normative and conceptual issues concerning capitalism, media, and culture have received insufficient attention and moral economy approaches might help fill this gap with a rich and critical ethics-based approach to economy and society, compatible with the best political economy. The article outlines the approach of the capabilities, analyses its rare applications to media and culture, and explains how these applications might be constructed, by developing Nussbaum's work in a way that contributes to people's flourishing by grounding critique in an understanding of the potential value of media and culture'.

Keywords: Capitalism and media. Moral economy. Capabilities. Well-being.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.189152

Este artículo pretende contribuir a la renovación de cómo se consideran los medios de comunicación y la cultura bajo el capitalismo, buscando fundamentos normativos sólidos para la crítica desde varios elementos compatibles: la economía moral, el bienestar entendido como florecimiento, el enfoque de las capacidades de Sen y Nussbaum, y el valor de la cultura. Considerando que no se ha prestado suficiente atención a las cuestiones normativas y conceptuales respecto al capitalismo, los medios de comunicación y la cultura, los enfoques de economía moral pueden contribuir a colmar esta laguna, aportando un valioso enfoque ético de la economía y la sociedad compatible con una mejor economía política. Este artículo esboza el enfoque de las capacidades, analiza aplicaciones poco frecuentes de este a los medios de comunicación y la cultura, y explica cómo se podrían desarrollar estas aplicaciones, exponiendo el trabajo de Nussbaum de manera que se pueda contribuir al florecimiento de las personas al fundamentar la crítica en una comprensión del valor potencial de los medios de comunicación y la cultura.

Palabras clave: Capitalismo y medios de comunicación. Economía moral. Capacidades. Bienestar. Florecimiento.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.189152

Introdução

Não faz muito tempo que o capitalismo era um conceito amplamente ignorado no discurso público e na ciência social, a não ser pelos marxistas. As coisas mudaram desde a virada do século.

Diante da perspectiva de mudanças climáticas devastadoras, da crescente desigualdade e da destinação de vastos recursos a bens e serviços que não parecem atender às necessidades humanas significativas, o próprio capitalismo está sob escrutínio. Acadêmicos, jornalistas, e até o Papa, deram suas opiniões. Alguns relatos alcançaram um notável grau de atenção, aclamação e vendas, como sugere Piketty (2014). Como resultado, os debates sobre o capitalismo talvez estejam agora mais diversos, confusos e contestados do que nunca. A infinidade de comentários parece não ter contido significativamente a busca pelo capitalismo desmedido. Mas agora há uma ampla aceitação de que o capitalismo é uma maneira significativa de descrever um aspecto sistêmico vital do mundo em que vivemos, e se mostra cada vez mais útil para a humanidade compreender de forma crítica e plena esta misteriosa entidade.

Porém, não está clarose houve um crescimento semelhante em atenção ao capitalismo, nos debates recentes sobre a cultura e os meios de comunicação. Isso acontece apesar dos desenvolvimentos nesses domínios confirmarem o avanço do capitalismo, e em certos aspectos estarem no centro de suas recentes mudanças. Em particular, a ascensão da internet e da comunicação móvel emergiu de um novo tipo de atividade capitalista em constante evolução, centrada no Vale do Silício, que se apresentou como benigna, e foi aceita como tal por muitos comentaristas. As mídias sociais produzidas pelo Vale do Silício têm alimentado ainda mais o crescimento da comunicação publicitária, incluindo o aumento do *self-branding*, uma inserção crescente de comportamento competitivo na busca pessoal pela autorrealização. Na política cultural e midiática, ganhou notável força a visão de que um mercado levemente regulamentado é mais eficiente e ético ao alocar recursos e coordenar a atividade econômica. Isso tem se manifestado em ataques às mídias estatais e em políticas culturais de incentivo à indústria criativa, pelo interesse no crescimento econômico acima da contribuição para o bem-estar, ou de outras metas não relacionadas à economia.

É claro que houve muitos tratamentos valiosos dos desenvolvimentos acima, e de outros relacionados (mais sobre isso abaixo). No entanto, poucos recorrem explicitamente e/ou substancialmente às teorias capitalistas para conceitualizar suas análises. E menos ainda, como argumentarei abaixo, empreenderam um esforço sério para compreender o capitalismo com discussões explicitamente sustentadas de como as *avaliações* dele podem estar fundamentadas. Sem dúvida, essa falta de discussões deriva, em parte, de dificuldades genuínas. Há muitas compreensões do capitalismo que são contrárias e plausíveis. E como se avalia algo que, em algumas concepções, parece estar em tudo e por todos os lugares – e, portanto, não está em lugar algum e não é nada em específico? (O termo neoliberalismo é comumente aplicado como um substituto, mas isso de maneira alguma resolve o problema). Esses fatores combinados dificultaram aos críticos da relação

capitalismo-mídia-cultura a construção de argumentos que transcendessem as divisões da esquerda e carregassem sua força para além delas.

Este artigo não pretende preencher essa lacuna por si só – nenhum artigo poderia – mas visa contribuir para a renovação da consideração da mídia e da comunicação sob o capitalismo, buscando bases normativas sólidas para a crítica. Ao invés de voltar a Marx – um movimento que, se não for realizado de maneira doutrinal, pode, sem dúvida, ser útil – este artigo seguirá por um caminho diferente, recorrendo a pensamentos recentes, eticamente informados, sobre o capitalismo e a vida econômica, e às teorias políticas relacionadas à *justiça*. Baseia-se, portanto, em esforços recentes para integrar o pensamento filosófico e social-teórico sobre ética e valores aos estudos de mídia, comunicação e cultura (COULDRY, 2012; COULDRY et al., 2013; RAO; WASSERMAN, 2015), para além dos tratamentos, por vezes conceitualmente rasos, da "ética jornalística". No entanto, essa "virada ética", bem-vinda nos campos de estudo, tem prestado pouca atenção ao capitalismo em si, e tem negligenciado processos e conceitos político-econômicos, como, por exemplo, o mercado. E pouco teve a dizer sobre como poderíamos entender classe, gênero, etnia, e outros fenômenos em relação ao capitalismo. Assim, nossa abordagem busca uma síntese maior da economia política, estudos culturais, teoria social e ética, recorrendo a variantes da ciência social crítica conhecida como *economia moral*.

Uma discussão sobre como o capitalismo pode ser definido ajudará a esclarecer o lugar dos conceitos e processos econômicos na abordagem defendida; e também explicará a necessidade deste artigo de delimitar o empreendimento, que em outras circunstâncias seria imprudente, de abordar a relação capitalismo-mídia como um todo. Definições cogentes do capitalismo muitas vezes se concentram em dois aspectos principais: relações de classe definidas por propriedades privadas e trabalhadores sem propriedade, e coordenação econômica organizada principalmente pelo intercâmbio do mercado descentralizado (WRIGHT, 2010). Juntos, observa Erik Olin Wright, esses dois aspectos geram o característico impulso competitivo que visa ao lucro e à acumulação de capital, produzindo um dinamismo impressionante em relação a todas as formas anteriores de organização econômica. No entanto, muitos estudantes do capitalismo agora admitem a necessidade de entender o capitalismo em termos gerais, reconhecendo a importância da análise econômica, mas sem restringir a análise a esse nível. Uma maneira de fazer isso é simplesmente reconhecer, assim como o Wright (2010, p. 35, tradução nossa), que "muitos outros arranjos institucionais são necessários para fazer o capitalismo realmente funcionar" além de propriedade, mercado, e assim por diante. É possível desenvolver uma compreensão não funcionalista das tais "condições de base" ao capitalismo – assim como a Nancy Fraser (2014) fez em seu artigo mais recente – e os meios de comunicação e a cultura podem ser perfeitamente entendidos como parte de acordos institucionais, mas não posso seguir com essa linha de pesquisa aqui. Em vez disso, gostaria de fazer dois simples esclarecimentos quanto à definição de Wright., Primeiramente é preciso reconhecer que a discussão da economia política é uma condição necessária, porém não

suficiente, para a análise do capitalismo; e eu voltarei no final deste artigo para como a economia moral da abordagem midiática, defendida aqui, precisa ser aliada a outras formas de compreensão da comunicação. Em segundo lugar, por razões de espaço, aqui focarei na questão do *mercado*; e espero abordar a classe – compreendida interseccionalmente em relação a outros aspectos da identidade social sob o capitalismo – em um trabalho posterior. Mais especificamente, minha abordagem neste artigo é sugerir maneiras pelas quais os efeitos – proliferação e ampliação – do mercado nos meios de comunicação e na cultura podem ser avaliados, baseando-se nas perspectivas de economia moral eticamente inflexionadas mencionadas acima. Essa abordagem se concentra nos *efeitos do mercado sobre a capacidade da mídia e da cultura de contribuir para o bem-estar, ou para a qualidade de vida do ser humano*; sendo que o "bem-estar" será definido de maneira específica no decorrer do artigo. Em seguida, porém, preciso contextualizar brevemente minha abordagem com referência às abordagens existentes sobre as relações capitalismo-mídia-cultura, e expandir minhas afirmações anteriores sobre a negligência do conceito de capitalismo na mídia atual e em estudos culturais.

Abordagens ao capitalismo, mídia e cultura

Por muitos anos, as críticas à mídia e à cultura em relação ao conceito de capitalismo foram encontradas principalmente em duas categorias de escrita, amplamente compreendidas. Uma delas era a Economia Política da Cultura ou Mídia (*Political Economy of Culture, or Media* – PEM) – que faz parte da disciplina ou campo agora conhecido como Mídia, Comunicação e Estudos Culturais, ou alguma variação desse termo. Desenvolvendo-se a partir de departamentos de sociologia e política, a PEM produziu inúmeras críticas importantes, empiricamente baseadas, sobre as maneiras pelas quais a mídia estava envolta com o poder estatal e empresarial nas sociedades capitalistas. Em alguns dos textos mais citados, no entanto, o conceito de capitalismo está quase inteiramente ausente (por exemplo, HERMAN; CHOMSKY, 1988). Em outros textos, o capitalismo é mencionado com frequência, mas há pouca conceituação explícita do próprio capitalismo ou de quais seriam as objeções fundamentais a ele (por exemplo, MCCHESNEY, 2008; ZHAO, 2008). Isso não é, por si só, uma grande crítica a qualquer obra individual. Mas uma síntese teórica buscando uma base normativa ou explicativa para uma crítica política econômica ao capitalismo é rara – Garnham (1990) e Mosco (1996) estão entre as exceções – e tem sido cada vez mais rara ao longo dos anos[1]. Talvez, como resultado dessa falta geral de ambição teórica e normativa, a PEM não conseguiu ter muito impacto sobre os desenvolvimentos em outras áreas da teoria social ou da teoria cultural.

Enquanto isso, outras áreas de estudos de mídia e comunicação, mais influenciadas pelo pós-estruturalismo e estudos culturais outrora elegantes, têm mostrado

1 Fuchs (2011) tem procurado fornecer bases para estudos críticos da mídia em uma leitura ortodoxa da teoria crítica ao estilo de Marx e Frankfurt, mas na minha opinião ele presta pouca atenção às limitações nos relatos de Marx sobre o capitalismo, e às teorias sociais concorrentes dele.

pouco interesse no conceito de capitalismo, ou na análise político-econômica. Nestas, a análise do capitalismo foi, muitas vezes, vista como manchada pelo suposto determinismo econômico e/ou doutrinarismo comunista de abordagens marxistas anteriores; e os principais escritores eventualmente abandonaram até mesmo os pensadores neomarxistas como Gramsci e Althusser, que eram considerados como intocados pelo "economicismo". Houve muita discussão sobre *relações entre cultura e economia*, mas apenas os excepcionais, como Gibson-Graham (1996), tentaram sustentar as análises do conceito do capitalismo a partir de uma perspectiva pós-estruturalista sobre o pensamento econômico. Embora a ala teórica dos estudos culturais mostrasse, mais tarde, interesse pelo marxismo autonomista, e em novos ícones da teoria francesa, como Rancière, o capitalismo tem sido geralmente de pouco interesse para os estudos culturais. A nova onda, dos últimos dez anos, de escrever e pensar sobre o capitalismo no discurso público e na ciência social deixou a maioria dos estudos de mídia, comunicação e cultura intocados.

Uma segunda grande fonte de pensamento sobre a mídia e a cultura em relação ao capitalismo deriva do que poderia ser amplamente chamado de teoria crítica. Essa tradição começou a sério com o trabalho de escritores como Lukacs e Adorno, que reuniram conceitos de Marx, que havia feito em sua obra apenas comentários de passagem sobre cultura e comunicação, com o Hegelianismo e outras formas de filosofia europeia. Adorno continua sendo uma figura imponente nas conceituações do capitalismo, da mídia e da cultura, mas ele tem muito pouco interesse no capitalismo como um sistema político-econômico, e herdeiros de sua tradição muitas vezes recorrem à hipocrisia em suas rejeições da cultura contemporânea. Os mais ilustres expoentes vivos da teoria crítica nessa tradição, Slavoj Žižek e Fredric Jameson, se baseiam proveitosamente em teorias da subjetividade, influenciadas pela psicanálise, para explorar as contradições culturais do sistema capitalista. Mas eles não têm quase nada a dizer sobre aquelas que são amplamente consideradas as duas características fundamentais do capitalismo em si – mercado e relações classe-propriedade. Além disso, a tradição da teoria crítica tende a rejeitar o engajamento explícito com o debate normativo sobre conceitos econômicos em geral. Pode haver muita invocação do conceito da mercadoria, ou mercantilização, mas não muito esclarecimento do que é o problema. O mesmo se aplica aos esforços do marxismo autonomista em se engajar com a comunicação e a cultura – assim como as intervenções seminais de Dyer-Witheford (1999) e Terranova (2000) em relação ao trabalho gratuito ou não pago. Em parte como resultado disso, a teoria crítica da mídia e cultura sob o capitalismo tem sofrido com o subdesenvolvimento normativo[2].

Dessa forma, minha alegação é que, embora tenha havido alguma atenção às relações capitalismo-mídia-cultura, nos estudos midiáticos e culturais, há uma falta de interesse sério e teórico em conceitos

2 O capitalismo, e seus efeitos sobre a qualidade de vida, às vezes são abordados no que poderia ser chamado de "críticas da sociedade do consumidor" em sociologia e estudos culturais. Por exemplo, Justin Lewis (2013) fez um trabalho admirável de reunir evidências sobre as consequências do capitalismo desenfreado na mídia e na qualidade de vida. Mas ele não busca conceituar o capitalismo ou o bem-estar, como a economia moral faz.

e processos-chave – notadamente, os de mercado e classe – e em questões normativas difíceis sobre o capitalismo. Como, então, a economia moral pode ajudar a resolver essas carências e contribuir para uma regeneração da crítica, em diferentes termos? Em primeiro lugar, o que *é* economia moral?

O conceito de economia moral

O conceito de economia moral refere-se à forma como todas as economias são repletas de valores e crenças sobre o que constitui atividade adequada, em relação aos direitos e responsabilidades de indivíduos e instituições, e qualidades de bens, serviços e meio ambiente (SAYER, 1999). Todas as economias, então, nesse sentido, são economias morais. Uma *abordagem* de economia moral leva essa ideia a sério, ao considerar que os valores morais informam determinados arranjos e instituições econômicas, fornecendo uma avaliação arrazoada deles. Fundamentalmente, trata-se de introduzir um pensamento ético no estudo da vida econômica. Uma vantagem dessa tradição é que ela leva a sério o problema da *normatividade* ou de fazer julgamentos, em vez de afirmar fatos ou fornecer explicações, no domínio da vida econômica. A economia moral tende a prosperar mais entre historiadores, antropólogos, filósofos e teóricos sociais, do que entre os economistas; ainda assim ela tem força suficiente para levar conceitos, como o mercado, a sério, recorrendo a uma gama muito maior de disciplinas e campos do que as formas predominantes de compreensão do capitalismo, mídia e cultura discutidas acima.

A abordagem surgiu no final do século XX. Em 1994, o cientista político William Booth (1994) providenciou um panorama da "escola de economia moral" que tem prosperado principalmente entre antropólogos, historiadores de economia e classicistas ao longo do meio século anterior; incluindo uma quantidade de escritores que sequer usaram o conceito de economia moral, ou usaram apenas de uma maneira passageira, como por exemplo no relato de Polanyi (1957) de como o desenvolvimento industrial capitalista levou à "ruptura" da vida econômica com as relações sociais, enquanto uma nova sociedade de mercado autorregulada se tornou dominante. Booth elogiou a economia moral pelo esforço em incorporar estudos de economia em uma "arquitetura mais ampla da comunidade" e por exigir que os relatos da vida econômica devem ser centralmente informados pela "questão dos bens aos quais a economia e seu nexo institucional de sustentação estão [...] subordinados" (POLANYI, 1957, p. 663, tradução nossa). Porém, Booth criticava a tendência de Polanyi e outros escritores da economia moral por retratar as sociedades pré-modernas de maneira romântica, negligenciando as hierarquias de relações sociais mantidas de formas não mercantis, e minimizando o grau com que as sociedades de mercado modernas estão integradas em uma "sustentação do nexo institucional e normativo", fundada sob uma igualdade formal, embora frequentemente não substancial[3].

3 O uso mais antigo amplamente citado do termo "economia moral" parece estar em um ensaio do eminente historiador social marxista E. P. Thompson, publicado pela primeira vez em 1971, sobre as respostas dos pobres à escassez de alimentos na Inglaterra do século XVIII. Segundo Thompson, o campo emergente da economia política deu menos ênfase aos valores sociais que sustentam as ideias econômicas e mais nas noções instrumentais de eficiência e eficácia.

Trabalhos mais recente da economia moral têm evitado algumas das armadilhas identificadas por Booth. Devido à crise financeira de 2008, o interesse nas dimensões éticas da vida econômica tem se visto em um esperado renascimento, especialmente quanto às implicações éticas da expansão do mercado e aos pensamentos "mercantis" sob o capitalismo contemporâneo. Alguns destes trabalhos ultrapassaram os limites entre pesquisa acadêmica e publicação popular (SANDEL, 2013; SKIDELSKY; SKIDELSKY, 2012). Mas os relatos mais desenvolvidos sobre a possível contribuição da economia moral para os entendimentos da ciência social da vida econômica, incluindo o capitalismo como um sistema, foram fornecidos por Andrew Sayer em uma série de artigos e capítulos de livros que se acrescentam a suas críticas anteriores, simpatizantes da economia política radical, a partir de uma posição realista crítica (SAYER, 1995). Aqui eu irei recorrer às obras de Sayer (1999, 2000, 2003, 2007) para fazer três pontos principais sobre abordagens de economia moral.

Em primeiro lugar, como já indicado, as abordagens da economia moral são fortemente normativas – elas buscam não apenas identificar princípios morais, mas fazer julgamentos informados sobre o que é bom e ruim, certo e errado, justo e injusto, exploratório e não-exploratório etc., no domínio da vida econômica. Neste contexto, de acordo com Sayer, abordagens da economia moral fazem parte de um conjunto mais amplo de abordagens críticas de ciência social, que fornecem alternativas ao subjetivismo e amoralismo de muitos pensamentos econômicos e sociológicos convencionais, e ao relativismo e cripto-normatividade de algumas perspectivas pós-estruturalistas e pós-modernistas. Essa ênfase no normativo não significa que a economia moral pode, ou deve, ignorar explicações ou detalhes empíricos. Mas há uma ênfase em prestar muita atenção à avaliação e a seu embasamento.

Em segundo lugar, uma abordagem da economia moral pode ser vista como uma contribuição para a economia política, e não como uma tentativa de substituí-la. A economia moral pode servir para desenvolver uma economia política mais adequada e variada, explorando questões normativas que muitas vezes são reprimidas ou apressadas. Economistas políticos tão diferentes quanto Adam Smith e Marx estavam preocupados com valores éticos – embora Marx fosse mordaz em relação às tentativas de deslocar a política por invocações duvidosas de moralidade. No entanto, as abordagens da economia política moderna, em geral e no domínio da mídia e da cultura, podem ter seguido a economia liberal ao subestimar – ou pelo menos deixar de considerar adequadamente – a forma como os valores morais sustentam a ação econômica.

Em terceiro lugar, uma abordagem da economia moral não deve implicar falta de atenção ao poder. Por vezes, as invocações de "ética" podem parecer minimizar as considerações sobre poder e política. Mas não há razão para que as abordagens da economia moral não incorporem análises de questões como exploração, desi-

Mas o artigo de Thompson não contribui substancialmente para desenvolver o conceito de economia moral no sentido que o termo passou a ser usado.

gualdade e dominação, quando apropriado. A economia moral precisa estar conectada ao projeto mais geral da ciência social crítica (SAYER, 2000) e às lutas por emancipação e justiça. Uma falha ao abordar poder e dominação enfraqueceria seriamente a iniciativa. Por outro lado, o foco no embasamento normativo pode incentivar nuances, complexidades e ambivalências. Alguns escritores que podem ser rotulados de "economistas morais" contemporâneos são mais cuidadosos do que muitos economistas políticos "radicais" ao registrar a ambivalência e a complexidade das formas de desenvolvimento econômico, tal como o mercado. Para dar apenas um exemplo, Sayer (1999) discute a forma como a destradicionalização, provocada pela modernidade capitalista (incluindo mercado), muda as relações sociais para que o comportamento não seja mais estritamente ditado pelo costume. Ele sugere que isso pode ser lido de diferentes maneiras, positiva e/ou negativamente – como uma nova liberdade, ou como um novo atomismo que quebra a comunidade e a socialidade. É importante manter essa ambivalência normativa, mantendo uma crítica a formas ilegítimas e perniciosas de poder e desigualdade, ao considerar as relações do capitalismo contemporâneo entre a mídia e a cultura.

A economia moral tem muito a oferecer à mídia e à cultura, mas tem negligenciado principalmente esses domínios – chegarei à exceção mais significativa, Keat (2000), mais tarde. O próprio Sayer (1999) interveio nos debates de teoria social sobre as relações entre cultura e economia. No entanto, isso diz respeito à cultura no sentido de entendimentos, práticas, valores e crenças compartilhadas, em vez de cultura definida no sentido mais restrito de conhecimento e experiência estética-artística, que é como o termo tende a ser usado e compreendido em mídia, comunicação e estudos culturais. Um problema semelhante – em termos de meus interesses aqui – em relação à amplitude da definição de cultura, envolve a ideia de *economia política cultural*, que se sobrepõe a algumas pesquisas de economia moral. A Economia Política Cultural (CPE – *Cultural Political Economy*) é um termo que tem sido usado para referenciar a ciência social que leva a sério a importância do "cultural" nas dimensões da vida econômica, assim como as relações sociais que sustentam as atividades econômicas, e as interações entre significado e prática (JESSOP; OOSTERLYNCK, 2008; SAYER, 2001). A economia moral tem uma estreita afinidade com a CPE, em que as relações de poder e dominação são feitas de forma central para a análise das relações economia/cultura, mas novamente no sentido "amplo" de cultura. Em contrapartida, entre os estudos de mídia, comunicação e cultura, o termo "economia moral" tem sido empregado apenas esporadicamente (e.g., GREEN; JENKINS, 2009; JENKINS, 1992). E certamente não foi bem compreendido nessa disciplina ou campo, fora algumas exceções valiosas (BANKS, 2006; MURDOCK, 2011).

Tendo (re)introduzido o conceito de economia moral, caracterizando-o em termos gerais, agora gostaria, como indiquei anteriormente, de focar em dois conceitos abrangentemente morais e econômicos que podem ajudar a revigorar e renovar a explicação e a avaliação das relações capitalismo-mídia-cultura. Um deles, uma concepção particular de bem-estar, é abordado explicitamente na escrita da economia moral e relacionado a um pensamento

abertamente marxiano; o outro (capacidades) está associado ao trabalho de escritores que são, em muitos aspectos, compatíveis com uma abordagem de economia moral, mesmo que não usem esse termo.

Bem-estar, qualidade de vida, florescimento

O conceito de bem-estar parece ser um elemento importante para a avaliação do capitalismo, ou de qualquer outro conjunto de arranjos sociais, ao menos quando é considerado em termos de justiça social, pois ele encabeça a questão fundamental da experiência de mundo das pessoas. No entanto, o bem-estar é frequentemente interpretado e usado de forma duvidosa, como Davies (2015) recentemente esclareceu – embora ele não ofereça uma concepção positiva. Precisamos de uma concepção de bem-estar que possa ser distinguida de concepções equivocadas que prejudicariam as críticas à injustiça social, incluindo as neoliberais, relativistas e niilistas. Para abordar apenas o primeiro deles, os defensores do capitalismo muitas vezes afirmam (ou apenas presumem) a superioridade do mercado sobre outras formas de coordenar atividades econômicas em sociedades complexas, alegando que é o sistema que, quando em equilíbrio, efetivamente aumenta o bem-estar. Essa afirmação está frequentemente, e fortemente, ligada a duas outras alegações fundamentais da superioridade do mercado: que ele 1. é supostamente neutro entre as diferentes concepções do que é bom, e portando é a melhor maneira de abordar questões de conhecimento e a incomensurabilidade de valor que, de outro modo, seriam insuperáveis; e 2. é baseado em princípios de liberdade e autonomia e, por sua vez, ajuda a promover a liberdade e autonomia (O'NEILL, 1998). Os defensores do mercado neoliberal alegam que o mercado provê a neutralidade exigida pelo pluralismo das sociedades modernas. Alguns, como a escola "Austríaca", rejeitam a possibilidade de uma comunicação racional sobre ética, e argumenta que o pluralismo exige mecanismos amorais e arracionais. De acordo com essa visão, a política deve se restringir a definir a estrutura para o mercado, em vez de estabelecer qualquer noção particular do que é bom. A economia neoclássica permite mais espaço do que o neoliberalismo teórico para a intervenção do Estado, a fim de garantir que as preferências sejam cumpridas. Mas, de acordo com os neoclassicistas, nenhum julgamento das preferências das pessoas deve interferir com a eficiência – uma noção de política liderado pelo mercado que os deixa mais próximo da defesa de neutralidade do neoliberalismo.

Uma contribuição vital que a economia moral pode fazer para a discussão de tais problemas relativos ao pluralismo de valor nas sociedades modernas deriva de sua rejeição a tais concepções de bem-estar baseadas em neutralidade, e sua insistência de que decisões econômicas e culturais devem ser tomadas com base em decisões éticas sobre o que constitui uma vida boa. Os liberais do mercado – e também alguns da esquerda, influenciados pelo pós-modernismo – alegariam que tal visão é insuficientemente pluralista, uma vez que não reconhece suficientemente a vasta gama de valores e

crenças humanas. Mas isso se baseia em uma noção equivocada e relativista de pluralidade (ou diferenças) que os economistas morais, muitas vezes influenciados pelo pensamento aristotélico, rejeitariam, pois significa que nenhuma crença sobre valores é superior a qualquer outra. Como o escritor de economia moral John O'Neil (1998) destaca em seu importante livro, *The Market*, argumentos modernos de "bem-estar social", para mercados baseados em suas contribuições para o bem-estar, tendem a ser vazios de conteúdo e baseados mais em noções formais de bem-estar, definidas como a satisfação das preferências, do que em noções substantivas, que poderiam especificar o significado de bem-estar. Essa mudança de concepções substantivas de bem-estar para concepções formais está enraizada nas alegações de O'Neil (1998), na tendência ao pensamento econômico em direção a concepções subjetivas duvidosas de bem-estar, em que "o conteúdo do bem-estar de uma pessoa é determinado por seus desejos ou crenças sobre o que é bom para elas" (p. 38, tradução nossa) – ao contrário do ponto subjetivista, correto e incontroverso, que o conteúdo de bem-estar muda de pessoa para pessoa.

É necessária uma alternativa à concepção utilitária, baseada em preferência-satisfação, do bem-estar utilizada por muitos economistas e outros defensores do capitalismo; e temos, também, de rejeitar qualquer equação de bem-estar como "felicidade". A economia moral e outros modos de pensamento crítico sustentados pelas tradições aristotélicas, incluindo a concepção de bem-estar de Marx, defendem em vez disso um conceito de eudaimonia ou *florescimento*. A vantagem disso é a sugestão de "uma ideia ampla de bem-estar" e de se referir a "propriedades objetivas, não só estados subjetivos" (WRIGHT, 2010, p. 13, tradução nossa)[4].

A economia moral e a teoria política aristotélica relacionada, enraizada em concepções de bem-estar tais como o florescimento, podem contribuir para a crítica da mídia e da comunicação no capitalismo contemporâneo de várias maneiras. Em primeiro lugar, eles podem produtivamente focar a atenção no fracasso da mídia e da cultura capitalistas em aumentar o florescimento, fornecendo, assim, uma base normativa mais profunda e rica para as críticas emanadas da economia política, teoria crítica e estudos culturais. Fontes externas à economia moral e às tradições aristotélicas indicam este problema fundamental de bem-estar nas sociedades capitalistas modernas, como *The Market Experience* (LANE, 1991), mas também a mais recente "economia da felicidade" (LAYARD, 2006). Esta última utiliza uma noção utilitária de bem-estar em desacordo com a posição aristotélica, subjacente à economia moral; mas até esta abordagem utilitária ao menos introduz a questão do fracasso sistemático do mercado capitalista moderno em termos de bem-estar. Uma razão para a insatisfação social prevalecente no capitalismo "desenvolvido" é que muitos dos bens que as pessoas procuram no mercado são *bens posicionais*. O'Neill (1998) dá os exemplos de férias de luxo e qualificações educacionais

4 É claro que é possível usar o florescimento de forma vaga ou apolítica, e até mesmo de maneiras compatíveis com o neoliberalismo. Mas qualquer termo pode ser apropriado ou mal utilizado. Veja Wright (2010) e Sayer (2011) para a discussão do porquê florescer é uma maneira valiosa de entender o bem-estar no contexto da ciência social crítica e emancipatória e da luta política.

"na medida em que são avaliados como um meio para o emprego" (p. 57, tradução nossa) e não como um meio de conhecimento. O problema com bens posicionais é que a promessa implícita a cada indivíduo, de que um bem os tornará melhores, não se realizará se todos possuem o mesmo bem, ou até se muitas pessoas o possuem.

Há um link direto aos bens culturais e midiáticos aqui. O consumo cultural no capitalismo é frequentemente posicional. *Distinction* de Bourdieu (1984) é a mais famosa análise da competitividade envolvida nos bens culturais. Mesmo que Bourdieu exclua outras dimensões mais positivas do consumo cultural, Miller (2012) oferece um relato mais equilibrado e superior nesse sentido; ele chama a atenção para o quanto a cultura contemporânea está associada à competição de status. Os bens culturais nos mercados modernos parecem estar profundamente ligados aos processos modernos de autoidentidade e individualismo possessivo (HONNETH, 2004). Além disso, os bens culturais, graças às qualidades a eles associadas – que agora iremos discutir – derivadas de suas capacidades particulares e distintivas de disseminar significados sobre *outros bens*, poderão por vezes ter uma tendência a encorajar o consumo de bens posicionais em geral, tais como bens de luxo e férias, e não apenas bens posicionais mediáticos. Nesse sentido, os relatos de economia moral, que focam no florescimento em relação às características particulares dos produtos midiáticos e culturais, produzidos e consumidos nas relações de mercado, fundamentam críticas mais firmes do que a vaga condenação do consumo (cultural) por si. Sua concepção de bem-estar deixa claro que a satisfação dos desejos através do mercado, celebrados pelos defensores do capitalismo, só leva a uma maior felicidade ou florescimento se esses desejos forem bons. É importante entender que essa noção de bem-estar é *objetivista*, e não subjetivista. De acordo com Sayer (2011), as nossas avaliações subjetivas do nosso bem-estar são profundamente falíveis e, por isso, é melhor pensarmos em termos de estados objetivos do ser, para o qual as pessoas se esforçam a descobrir, alcançar ou criar. Como Sayer salienta, é vital compreender que esta concepção objetivista de bem-estar não significa que haja "apenas um modo bom de viver" (p. 135, tradução nossa). Devemos ter uma visão pluralista, mas não relativista, de que existem muitos tipos de bem-estar, mas "não é qualquer modo de vida que constitui bem-estar" (p. 135, tradução nossa). O que é bom não é simplesmente relativo ao próprio ponto de vista – e a ciência social pode ajudar a desenvolver formas de pensar sobre o que pode ser bom de uma forma mais objetiva.

Uma segunda contribuição potencialmente proveitosa da economia moral e da teoria aristotélica relacionada é chamar a atenção para as possibilidades positivas da mídia e dos bens culturais para o florescimento de indivíduos, comunidades e sociedades. Embora o objetivismo da economia moral proporcione uma concepção de bem-estar mais convincente e significativa do que é proporcionada pelos defensores do mercado capitalista – e por isso nos ajude a ver que o bem-estar *real* não é necessariamente, ou não é verdadeiramente, ampliado pela expansão das competências do mercado no domínio da cultura e da mídia – é preciso reconhecer que alguns defensores do mercado adotam uma abordagem subjetivista mais sofisticada do

bem-estar, definindo-o em termos do que *valorizaríamos* se estivéssemos plenamente informados sobre os méritos de determinados produtos (O'NEILL, 1998). Essa abordagem subjetivista mais desenvolvida não é tão incompatível com a visão objetivista do bem-estar defendida por economistas morais, e por economistas clássicos como Adam Smith. Mas, para O'Neill (1998, p. 48, tradução nossa), esta visão subjetivista mais sofisticada também falha na forma como "as melhorias no bem-estar passam pela deliberação pública e educação das nossas preferências, e não simplesmente pela satisfação das que temos". A necessidade da economia moral em abordar as relações capitalismo-media-cultura torna-se evidente neste momento – embora a economia moral geral de mercado de O'Neill não encontre espaço para o fazer. Pois, produtos culturais e midiáticos certamente são formas vitais pelas quais as pessoas deliberam, e são expostas à deliberação sobre a natureza dos produtos, e sobre se eles aprimoram significativamente a vida das pessoas. A este respeito, como salientou o filósofo da economia moral Russell Keat (2000), os produtos culturais e mediáticos podem ser entendidos como *meta-bens*: bens que podem ser "sobre" outros bens, e que podem servir para desenvolver a capacidade das pessoas para fazerem julgamentos sobre a natureza e a possibilidade de bem-estar. A educação também é outro facilitador vital desse meta-discurso, mas na verdade a educação muitas vezes exerce essa função em relação ao que poderia ser mais convencionalmente definido como mídia e bens culturais – como através do ensino da literatura, ou história, em que os alunos são incentivados a considerar livros e outros textos. Essa concepção de economia moral de meta-bens, então, é uma maneira útil de fundamentar a discussão sobre o valor da cultura e da mídia, proporcionando um fundamento mais rigoroso na ética e na filosofia moral que poderia fortalecer as defesas dos serviços públicos de radiodifusão e do subsídio às artes.

Uma terceira possível contribuição da abordagem aqui defendida é que isso, por sua vez, levanta a questão de como as sociedades capitalistas efetivamente tendem a produzir e consumir tais produtos. Keat argumenta que os bens culturais, com seu potencial e benefícios reais para o bem-estar, provavelmente serão subproduzidos nas economias do mercado. Isto porque mostram as características de valor "transformador" e não de "procura":

> [...] seu valor consiste, pelo menos em parte, em fornecer os meios pelo quais um conjunto de preferências e desejos existentes podem ser transformados, por meio da reflexão crítica, em outros mais considerados, ao invés de satisfazer diretamente essas preferências, que é a característica dos bens que possuem valor de "procura" (KEAT, 2000, p. 157, tradução nossa).

Precisamente por isso, é provável que tais bens sejam subproduzidos em sistemas capitalistas, dominados como são pelo intercâmbio do mercado. Keat fornece um relato que sugere os limites do mercado no domínio da mídia e da cultura, sem descartar os potenciais benefícios do mercado em determinadas circunstâncias, ou as preocupações genuínas dos defensores do mercado.

Os argumentos de Keats também indicam um quarto possível valor da conceitualização do bem-estar como florescente que defendo, e isto relaciona-se mais

diretamente com políticas. Isto é o que o relato da economia moral acima referida fornece, uma possível base para justificar uma disposição não mercantil ou menos mercantilizada, tal como o serviço público de transmissão, a fim de aumentar o florescimento. Isto também torna a discussão de Keat altamente relevante para os debates recentes em políticas culturais sobre *valores culturais* (e.g. WARWICK COMMISSION ON THE FUTURE OF CULTURAL VALUE, 2015). Nas mãos de Keat, a economia moral propõe como a possível contribuição da produção e consumo de bens culturais para o bem-estar pode fundamentar a procura de uma concepção do valor da cultura que possa combater o "instrumentalismo" econômico (e outras formas de "instrumentalismo") na política cultural, na qual esse valor é entendido não em termos de bem-estar, mas de contribuição para o crescimento econômico, ou para objetivos sociais como a redução da criminalidade.

Capacidades

A discussão até agora ainda não considerou adequadamente a questão de como fundamentar uma concepção de bem-estar como florescente, diante da grande variedade de pessoas, comunidades e sociedades em nosso planeta, de uma forma que evite universalismos duvidosos. O economista e filósofo indiano Amartya Sen, em sua "abordagem das capacidades", fez uma importante tentativa de elaborar tal fundamento. Sen pode não usar o termo "economia moral", mas sua abordagem aristotélica das questões econômicas o coloca em comunhão com aqueles que invocam explicitamente o conceito. Para Sen, o que as pessoas são capazes de fazer é mais importante que o estado de espírito, na avaliação de uma vida como boa e próspera. Por esta razão, Sen recorreu ao conceito de "capacidade" (uma tradução de *dunamin* do grego), a possibilidade das pessoas de fazerem certas coisas, caso assim optassem (SEN, 1999). O objetivo do desenvolvimento econômico – uma das principais preocupações de Sen – deveria ser o de permitir tais funcionamentos.

Tal como com a economia moral, a mídia e a cultura muito raramente são vistas na abordagem das capacidades em relação a ética, ao mercado e à vida econômica. As excepções incluem o próprio trabalho de Sen com o Drèze, sobre como uma imprensa livre ajuda a limitar as consequências da fome; mas o trabalho de Sen e Drèze (1989) limita suas percepções aos benefícios de uma imprensa formalmente livre, não prestando qualquer atenção à forma como o mercado limita as liberdades substanciais da mídia para muitos produtores em potenciais. Sen não mostra interesse em nenhuma economia política da própria mídia.

Por outro lado, alguns analistas da mídia e da cultura fizeram bom uso das ideias do Sen – mas com limitações significativas. Nick Couldry utiliza a abordagem das capacidades de Sen como parte de seus notáveis esforços para desenvolver uma concepção filosófica e sociologicamente informada da justiça da mídia. Isso se encaixa com a preferência bem argumentada de Couldry por uma ética aristotélica que não especifica o "deveria" antecipadamente, e dá atenção a práticas concretas, ao que as pessoas realmente fazem (e precisam), em vez de concepções

excessivamente abstratas do que é bom ou ruim. Couldry (2010) propõe que precisamos ir além das limitações da abordagem do Sen quanto à mídia e à democracia, tratando a voz – a capacidade das pessoas de prestarem relatos de si – como uma capacidade fundamental. Mas Couldry não tenta abordar a economia política da mídia negligenciada por Sen e, como com o resto de sua obra notavelmente profunda e ampla, Couldry não confronta a questão das relações entre o mercado e a produção e distribuição de mídia (COULDRY, 2012), mas as trata como tangenciais a suas principais preocupações. Essa abordagem, porém, prejudica o trabalho explicativo necessário para complementar qualquer abordagem normativa à ética e à injustiça. Pois, os arranjos econômicos – mais notavelmente, a natureza do mercado da mídia sob o capitalismo – são vitais para entender como a mídia se compõe, e qualquer tentativa de argumentar em prol de mudanças precisa confrontar como os arranjos culturais-econômicos podem ser melhorados.

Nesse contexto, um tratamento anterior de Nicholas Garnham nos é útil; e por ele estabelecer mais claramente, embora esquematicamente, um conjunto de programas de pesquisa relevantes ligados à abordagem de capacidades. Para Garnham (1997), a possível contribuição mais valiosa da abordagem das capacidades de Sen para a compreensão da mídia e da comunicação foi a de permitir que o debate político nesses campos transcendesse seu deficiente enquadramento normativo. Garnham observou que as medidas grosseiras de acesso e utilização (na política de mídia) ou de visitas (na política cultural/artes) não atingem a *capacidade real das pessoas de fazerem uso dos recursos*. Em compensação, os julgamentos informados pela abordagem das capacidades considerariam quão bem ou mal a mídia e a comunicação, tal como existem atualmente, servem as necessidades e o funcionamento das pessoas. Do lado da oferta, isso permitiria olhar para o grau em que os sistemas de mídia fornecem conteúdo que pode contribuir para os funcionamentos dos quais as pessoas têm razão ao valorizar, como a participação democrática nas decisões sobre comunidades e sociedades, ou saúde física. Por sua vez, Garnham apontou que isso pode (ou não) nos levar a defender um papel maior para as mídias de serviço público, a fim de limitar algumas das maneiras pelas quais um sistema de transmissão comercial, baseado em apoio dos anunciantes, pode operar.

É necessário enfatizar que a abordagem de Sen – e a adaptação de Garnham – evita o paternalismo, que tanto os críticos esquerdistas como os conservadores-libertários questionariam com razão, enfatizando a grande variabilidade nas inclinações e práticas das pessoas; mas por se basear nos tipos de noções objetivistas de florescimento e na boa vida acima delineada, ela rejeita a ideia de que os serviços devem ser prestados com base no que as pessoas dizem que gostam, ou no que compram no mercado. Do ponto de vista da "procura" dos usuários, a abordagem das capacidades permitiria o debate sobre as restrições que os usuários têm em relação às oportunidades que lhes são apresentadas, e o que pode impedi-los de utilizar as mídias e os recursos de comunicação para alcançar as funcionalidades que eles têm razões para valorizar. Tais "inibidores" podem, em parte, ser entendidos como econômicos: a distribuição de renda e de riqueza pode afetar a compreensão das pessoas sobre suas vidas e

afetará sua capacidade de comprar artigos caros. Mas também podem, e devem, ser entendidos em termos sociais e culturais, considerando como formas distintas de interação e crença, dentro de diferentes comunidades, podem aumentar ou restringir a capacidade das pessoas de fazerem uso das oportunidades.

Pouco se vê, nos estudos de mídia e comunicação, a tentativa de Garnham de adaptar a abordagem de capacidade para analisar as mídias (ver MANSELL, 2002). A abordagem de capacidades é subdesenvolvida em mídia e comunicações, assim como seu conceito de bem-estar como florescente que busca fundamentar. Sen talvez pudesse ter ajudado as coisas se tivesse sido um pouco mais claro sobre quais eram, em sua opinião, as capacidades mais relevantes. Assim, um possível caminho a seguir, para um desenvolvimento mais adequado da abordagem das capacidades para as mídias, seria recorrer a outro expoente principal da abordagem, a filósofa feminista, Martha Nussbaum, que fez as contribuições de Sen avançarem ao especificar dez conjuntos de capacidades humanas que ela julgava como necessárias para o bem-estar e para uma vida com dignidade (NUSSBAUM, 2006). Essa lista inclui capacidades fundamentais, como não morrer prematuramente, ter boa saúde e abrigo, integridade corporal – incluindo segurança contra agressão violenta – e controle sobre seu ambiente político e material. É evidente que uma vida cultural ou midiática florescente é consideravelmente inibida em situações em que as pessoas são privadas de tais capacidades. Mas algumas das capacidades de Nussbaum estão mais diretamente relacionadas com o valor em potencial da cultura e da mídia nas sociedades modernas. Resumidamente, estes incluem (NUSSBAUM, 2006):

- Cuidado dos vínculos afetivos e não ter seu desenvolvimento emocional prejudicado pelo medo e ansiedade.
- Ser capaz de usar os sentidos, imaginar, pensar e raciocinar de uma forma informada e cultivada por uma educação adequada.
- Ser capaz de rir, brincar, desfrutar de atividades recreativas.
- Ser capaz de conviver com e para os outros, reconhecer e mostrar preocupação com outros seres humanos, de se envolver em várias formas de interação[5].

A especificação de Nussbaum tem a vantagem adicional de nos encorajar a pensar nas capacidades das mídias e da comunicação em termos mais amplos do que os de informação e conhecimento sobre os quais Garnham e Couldry se concentram. Noutros trabalhos, incluindo suas defesas do que os americanos tendem a chamar de "educação liberal", Nussbaum (1997, 2001) sugeriu como o acesso a um rico conjunto de experiências artísticas-estéticas poderia ajudar as pessoas a compreender e melhorar suas capacidades emocionais, imaginativas e cognitivas vitais. Assim como na abordagem moral-económica

5 O objetivo de tal lista não é encerrar o debate, mas abri-lo. É acompanhado de um convite explícito para emendar à luz de outras experiências e formas de ver o mundo, para evitar o falso universalismo. Os problemas com a própria lista de Nussbaum não necessariamente tornam inválida a ideia de especificar as capacidades.

de Keat, discutida acima (KEAT, 2000), esta é fundamentalmente uma questão do *valor da cultura*, e a atenção de Nussbaum às dimensões afetivas da cultura ligadas à sua abordagem das capacidades, fornece uma base mais profunda para fundamentar a concepção da abordagem de economia moral sobre os valores da mídia e da cultura, em relação a sua capacidade de contribuir para o florescimento.

No entanto, há um problema. A abordagem de Nussbaum quanto ao florescimento cultural é potencialmente bastante cognitivista e intelectualista, muitas vezes enfatizando experiências artísticas contemplativas "culturalmente elevadas". (O mesmo pode ser dito da sugestiva noção de meta-bens de Keat, tal como ele a elabora em seu livro). A abordagem de Nussbaum precisa ser estendida para cobrir uma gama mais vasta de atividades culturais e formas de conhecimento, recorrendo a conhecimentos de estudos culturais – e possivelmente de outras fontes, também; tal como a estética pragmática –para abordar a forma como as práticas culturais comuns, demóticas e sociáveis podem ser consideradas para melhorar o bem-estar das pessoas de uma forma significativamente enriquecedora. Isso exigiria considerar, por exemplo, como o acesso a um rico conjunto de práticas musicais populares melhoraria o florescimento das pessoas. A disponibilização de uma educação musical adequada, e financiamento para os músicos e para a distribuição, seria um elemento vital de uma política informada por tal abordagem de capacidades. Tal educação cultural precisaria ser responsiva à forma como as práticas musicais estão inseridas na vida cotidiana comum, sem destituí-las de sua vitalidade demótica.

Considerações finais

A economia moral não é uma abordagem exclusiva ou dogmática. É apenas uma das várias teorias sociais da vida econômica; e uma avaliação mais completa de suas relações com outras abordagens heterodoxas é uma questão para novas pesquisas sobre mídia e cultura. Não vai agradar a todos. Aspectos cruciais da economia moral, tais como seu foco na ética e no valor da cultura, e sua noção objetiva de bem-estar, são em última análise, incompatíveis com o subjetivismo da economia convencional e com os mal-entendidos da normatividade que caracterizam a ciência social positivista e empirista. Sua busca por fundamentos normativos mais rigorosos para a crítica pode torná-la pouco atraente para pesquisadores de humanidades atraídos por modos mais exploratórios e interpretativistas de investigação. Mas ela tem uma série de contribuições potencialmente valiosas para fazer às ciências sociais críticas e às humanidades. No contexto atual, o mais relevante é que ela oferece a possibilidade de corrigir o subdesenvolvimento normativo de como o capitalismo é atualmente compreendido na mídia e nos estudos culturais, desenvolvendo uma crítica variada, com base na ética, das relações entre a mídia e o capitalismo.

Para explorar esse potencial, examinei dois conceitos fundamentais pelos quais escritores de economia moral demonstraram grande interesse, e considerei como eles podem ser usados em relação aos meios de comunicação. Esses conceitos são o bem-estar, baseados em concepções aristotélicas de florescimento e qualidade de vida; e capacidades, este último um conceito

desenvolvido para fundamentar o primeiro, e torná-lo mais pragmaticamente aplicável à ação política e aos debates sobre políticas públicas. Esses conceitos, é claro, podem ser – e muitas vezes são – usados por aqueles que não são simpatizantes da economia moral, e podem ser usados como base para pensamentos fracos e acríticos. Mas este artigo interpretou esses conceitos de uma forma particular (aristotélica) a fim de especificá-los e animá-los, e sugerir como eles podem revigorar a crítica à mídia sob o capitalismo.

A economia moral fornece uma concepção mais cogente e significativa de bem-estar do que as usadas por muitos defensores do capitalismo e do mercado, e por alguns críticos deles. Isto pode nos ajudar a ver que o florescimento real e significativo não é avançado pela expansão das relações capitalistas – classe do mercado e outras "condições de base" – no domínio das mídias e da cultura. A economia moral especifica, portanto, as limitações do capitalismo de uma maneira mais acurada do que algumas eminentes abordagens críticas às relações mídia-economia – incluindo muitos trabalhos de teoria crítica e economia política. O uso da abordagem de capacidades no domínio da mídia pode ajudar a formar um sentido mais rico do valor do conhecimento e da experiência estética-artística, em termos de sua capacidade de contribuir para o florescimento humano, esclarecendo argumentos e posições no ativismo político e nas políticas públicas. A economia moral poderia melhorar a abordagem das capacidades de mídia e cultura, ajudando a avaliar e explicar fatores que promovem ou inibem essas suas facetas positivas.

O enfoque da economia moral na ética não precisa e de fato não deve excluir um interesse na variação sociológica e deve ser entendido como parte de uma ciência social crítica mais geral. Assim, uma economia moral da cultura deve forjar conexões com a sociologia empírica e antropologia da mídia. Um exemplo seria o rico campo emergente dos estudos culturais de produção cultural (sic), incluindo o movimento "estudos de produção" nos estudos televisivos (MAYER; BANKS; CALDWELL, 2009); que, embora seja forte na análise empírica de rituais e rotinas, atualmente sofre pela falta de atenção ao valor, e de fundamentação normativa insuficiente para suas avaliações da produção. Finalmente, a economia moral precisa trabalhar em conjunto com os melhores aspectos da economia política da mídia, em uma crítica ao poder e à desigualdade na produção cultural. Exemplos incluem os escritos de estudiosos como Edwin Baker (2002) e Graham Murdock (2011), que fornecem uma avaliação do mercado de mídia em termos de suas implicações na vida pública e na democracia, mas que também buscam *explicar* a dinâmica específica desses mercados.

Há, então, uma gama muito ampla de casos em que as ideias de economia moral podem ser mobilizadas em estudos de mídia e comunicação: desde estudos de como determinados membros da audiência sentem que seu bem-estar foi comprometido ou aprimorado pela atual disposição de comunicação; até a questão de se as mídias sociais, como são atualmente constituídas, contribuem de maneira significante para o florescimento das pessoas. Logicamente, este artigo é um trabalho de desenvolvimento meta-teórico, de modo que não houve espaço para aplicar os conceitos desenvolvidos aqui em casos empíricos, ou para aproveitar trabalhos empíricos

já existentes, exceto em breves exemplos de passagem. Os estudos de trabalho cultural são uma área em que esforços tem sido empregados para fazer ligações entre as abordagens moral-econômicas e o trabalho empírico (por exemplo, BANKS, 2006; HESMONDHALGH; BAKER, 2011). Este artigo, porém, é uma peça de construção teórica, destinado a fornecer ideias e conceitos que possam ser usados e testados em pesquisas futuras, pelo próprio autor e por outros. A economia moral é apenas um caminho possível para melhorar a crítica da mídia e da cultura. Mas dada a gravidade dos problemas relativos às relações capitalismo-mídia-cultura, e o estado limitado de crítica nesta área, é, possivelmente, extremamente valioso.

[DAVID HESMONDHALGH]
PhD pela Goldsmiths University of London em 1996 é Professor de Mídia, Música e Cultura na Universidade de Leeds. Seus interesses incluem as indústrias culturais e criativas, a política cultural, a política da experiência musical e como as "plataformas culturais" estão transformando a mídia. Ingressou na Universidade de Leeds em 2007, tendo trabalhado anteriormente na The Open University por oito anos.
E-mail: D.J.Hesmondhalgh@leeds.ac.uk

Referências

BAKER, C. Edwin. **Media, markets, and democracy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BANKS, Mark. Moral economy and cultural work. **Sociology**, London, v. 40, n. 3, p. 455-472, 2006.

BOOTH, William James. On the idea of moral economy. **American Political Science Review**, Cambridge, v. 88, n. 3, p. 663-667, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction**. London: Routledge, 1984.

COULDRY, Nick. **Media, society, world**. Cambridge: Polity, 2012.

COULDRY, Nick. **Why voice matters**. London: Sage, 2010.

COULDRY, Nick; MADIANOU, Mirca; PINCHEVSKI, Amit (ed.). **Ethics of media**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Davies, William. **The happiness industry**: how the government and big business sold us wellbeing. London: Verso, 2015.

DYER-WITHEFORD, Nick. **Cyber-Marx**. Champaing: University of Illinois Press, 1999.

FRASER, Nancy. Behind Marx's hidden abode: for an expanded conception of capitalism. **New Left Review**, London, n. 86, p. 55, 2014.

FUCHS, Christian. **Foundations of critical media and information studies**. Abingdon: Routledge, 2011.

GARNHAM, Nicholas. Amartya Sens capabilities approach to the evaluation of welfare: its application to communications. **Javnost**: The Public, Ljubljana, v. 4, p. 25-34, 1997.

GARNHAM, Nicholas. **Capitalism and communication**. London: Sage, 1990.

GIBSON-GRAHAM, J. K. **The end of Capitalism (as we knew it)**. Oxford: Blackwell, 1996.

GREEN, Joshua; JENKINS, Henry. The moral economy of Web 2.0: audience research and convergence culture. *In*: HOLT, Jennifer; PERREN, Alisa (ed.). **Media industries**: history, theory and method. Malden: Wiley-Blackwell, 2009. p. 213-225.

HERMAN, Edward S.; CHOMSKY, Noam. **Manufacturing consent**: the political economy of the mass media. New York: Pantheon Books, 1988.

HESMONDHALGH, David; BAKER, Sarah. **Creative labour**: media work in three cultural industries. Abingdon: Routledge, 2011.

HONNETH, Axel. Organized self-realization: some paradoxes of individualization. **European Journal of Social Theory**, London, v. 7, n. 4, p. 463-478, 2004.

JENKINS, Henry. **Textual poachers**. New York: Routledge, 1992.

JESSOP, Bob; OOSTERLYNCK, Stjin. Cultural political economy: on making the cultural turn without falling into soft economic sociology. **Geoforum**, Amsterdam, v. 39, p. 1155-1169, 2008.

KEAT, Russell. **Cultural goods and the limits of the market**. London: Routledge, 2000.

LANE, Robert E. **The market experience**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LAYARD, Richard. **Happiness**: lessons from a new science. London: Penguin, 2006.

LEWIS, Justin. **The ideological octopus**: an exploration of television and its audience. London: Routledge, 2013.

Mansell, Robin. From digital divides to digital entitlements in knowledge societies. **Current Sociology**, London, v. 50, n. 3, p. 407-26, 2002.

MAYER, Vicki; BANKS, Miranda; CALDWELL, John (ed.). **Production studies**. New York: Routledge, 2009.

MCCHESNEY, Robert W. **The political economy of the media**. New York: Monthly Review Press, 2008.

MILLER, Daniel. **Consumption and its consequences**. Cambridge: Polity, 2012.

MOSCO, Vincent. **The political economy of communication**. Thousand Oaks: Sage, 1996.

MURDOCK, Graham. Political economies as moral economies: commodities, gifts, and public goods. *In*: WASKO, Janet; MURDOCK, Graham; SOUSA, Helena (ed.). **The handbook of political economy of communications**. Malden: Wiley-Blackwell, 2011. p. 13-40.

NUSSBAUM, Martha. **Cultivating humanity**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

NUSSBAUM, Martha. **Frontiers of justice**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

NUSSBAUM, Martha. **Upheavals of thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

O'NEILL, John. **The market**: ethics, knowledge, and politics. London: Routledge, 1998.

PIKETTY, Thomas. **Capital in the Twenty-First Century**. Cambridge: Belknap Press, 2014.

POLANYI, Karl. **The great transformation**. 2. ed. Boston: Beacon Press, 1957.

RAO, Shakuntala; WASSERMAN, Herman. **Media ethics and justice in the age of globalization**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

SANDEL, Michael. **What money can't buy**: the moral limits of markets. London: Penguin, 2013.

SAYER, Andrew. (De)commodification, consumer culture, and moral economy. **Environment and Planning D**: Society and Space, London, v. 21, p. 341-357, 2003.

SAYER, Andrew. For a critical cultural political economy. **Antipode**, Hoboken, v. 33, n. 4, p. 687-708, 2001.

SAYER, Andrew. Moral economy and political economy. **Studies in Political Economy**, Abingdon, v. 61, p. 79-104, 2000.

SAYER, Andrew. Moral economy as critique. **New Political Economy**, Abingdon, v. 12, n. 2, p. 261-70, 2007.

SAYER, Andrew. **Radical political economy**: critique and reformulation. Oxford: Blackwell, 1995.

SAYER, Andrew. Valuing culture and economy. *In*: RAY, Larry; SAYER, Andrew (ed.). **Culture and economy after the cultural turn**. London: Sage, 1999.

SAYER, Andrew. **Why things matter to people**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SEN, Amartya. **Development as freedom**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SEN, Amartya; DRÈZE, Jean. **Hunger and public action**. Oxford: Clarendon, 1989.

SKIDELSKY, Edward; SKIDELSKY, Robert. **How much is enough**? The love of money and the case for the good life. London: Penguin, 2012.

TERRANOVA, Tiziana. Free labor: producing culture for the digital economy. **Social Text**, Durham, v. 18, n. 2, p. 33-58, 2000.

THOMPSON, Edward Palmer. The moral economy of the English crowd in the 18th century. **Past and Present**, Oxford, n. 50, p. 76-136, 1971.

WARWICK COMMISSION ON THE FUTURE OF CULTURAL VALUE. **Enriching Britain**: culture, creativity, and growth. Conventry: The University of Warwick, 2015. Disponível em: https://bit.ly/3CwecaK. Acesso em: 23 set. 2021.

WRIGHT, Erik, Olin. **Envisioning real utopias**. London: Verso, 2010.

ZHAO, Yuezhi. **Communication in China**: political economy, power, and conflict. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

PERSPECTIVAS FRANCÓFONAS SOBRE INDÚSTRIAS CRIATIVAS E ECONOMIA CRIATIVA

[ARTIGO]

Philippe Bouquillion
Universidade Paris 13

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A investigação sobre a socioeconomia da cultura, a Web colaborativa e a economia criativa convergiram hoje numa construção ideológica: as noções de indústrias criativas e de economia criativa, pelo menos tal como são apresentadas por instituições e peritos nacionais e supranacionais. A maioria destes temas foi introduzida na investigação francófona através de trabalhos anglófonos. A este respeito, a distinção entre várias formas de investigação crítica, por um lado, e investigação não crítica, por outro, parece muito mais fundamental. Como consequência, propomos levar a sério a noção de indústrias criativas, desviando-nos das definições dadas por peritos, de modo a construir uma teoria crítica das indústrias criativas que reflita a dinâmica da economia de bens simbólicos.

Palavras-chave: Indústrias culturais. Economia criativa. Web 2.0. Edição de livros. Comunicação de massas.

Research on the socioeconomics of culture, the collaborative Web and the creative economy have converged today in an ideological construct: the notions of creative industries and the creative economy, at least as they are presented by national and supranational institutions and experts. Most of these themes were introduced into Francophone research through Anglophone works. In this regard, the distinction between various forms of critical research on the one hand and non-critical research on the other seems much more fundamental. As a consequence, we propose to take the notion of creative industries seriously, deviating from the definitions given by experts so as to build a critical theory of creative industries that reflects the dynamics of the economy of symbolic goods.

Keywords: Cultural industries. Creative economy. Web 2.0. Book publishing. Mass communication.

Las investigaciones sobre la socioeconomía de la cultura, la web colaborativa y la economía creativa han confluido hoy en día en una construcción ideológica: las nociones de industrias creativas y de economía creativa, al menos tal y como las presentan las instituciones y los expertos nacionales y supranacionales. La mayoría de estos temas se introdujeron en la investigación francófona a través de obras anglófonas. A este respecto, la distinción entre las diversas formas de investigación crítica, por un lado, y la investigación no crítica, por otro, parece mucho más fundamental. En consecuencia, proponemos tomar en serio la noción de industrias creativas, desviándonos de las definiciones dadas por los expertos para construir una teoría crítica de las industrias creativas que reflecte la dinámica de la economía de los bienes simbólicos.

Palabras-clave: Industrias culturales. Economía creativa. Web 2.0. Edición de libros. Comunicación de masas.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.189645

Introdução

Trabalhos francófonos nas indústrias criativas e na economia criativa oferecem perspectivas específicas e, em caso afirmativo, quais? Esta é a questão central desta contribuição. Para apreender as possíveis especificidades do trabalho francófono em comparação com as pesquisas desenvolvidas em outros espaços linguísticos, em particular o anglófono, é indubitavelmente necessário, na introdução, olhar para trás e examinar, de um ponto de vista contrastivo, como o trabalho sobre a economia da cultura e a Web colaborativa foram introduzidos na esfera científica francófona. De fato, nesses exemplos anteriores, como no caso das indústrias e da economia criativas, a iniciativa veio da esfera anglófona. Por outro lado, o trabalho sobre a economia da cultura e a Web colaborativa não entrava em oposição direta à pesquisa francófona sobre os mesmos temas, mas eram conduzidas de acordo com pontos teóricos muito opostos. Por outro lado, este é o caso dos trabalhos anglófonos em torno das noções de indústrias criativas e de economia criativa que, quando introduzidas na esfera francófona, esbarram em antigas pesquisas críticas profundamente enraizadas em torno do conceito de indústrias culturais. O interesse em olhar para a economia da cultura ou a Web colaborativa também reside no fato de que muitas das propostas de autores especializados em economia da cultura ou na Web colaborativa subsequentemente "fundiram-se" em trabalhos referentes a noções de indústrias e economia criativas. As perspectivas que iremos propor em relação às indústrias criativas levam em conta essa história.

Assim, há muito negligenciado pelos economistas, o tema da economia da cultura atraiu a atenção de renomados autores das décadas de 1960 e 1970. Os mais conhecidos são americanos. Citemos o exemplo de William Baumol (BAUMOL; BOWEN, 1966), considerado o fundador da economia da cultura, a quem a Fundação Ford encomendou um estudo sobre a economia das artes performativas porque queria ver as autoridades públicas americanas subsidiando as artes cênicas. O tema central deste trabalho é intervenção pública. Este autor considera que a intervenção pública é legítima em nome das especificidades econômicas da cultura. Trata-se, portanto, geralmente de mostrar que a intervenção pública permite aproximar-se *da situação ótima*, isto é, a situação ideal que teria sido alcançada se no setor cultural os mecanismos de mercado de alocação de recursos tivessem funcionado.

Por outro lado, outros autores, em particular James Buchanan e Gordon Tullock em seu trabalho publicado em 1962, *O cálculo do consentimento*, opõem-se vigorosamente à ação pública em todos os campos. Essas perspectivas serão amplamente aplicadas na pesquisa econômica sobre cultura. Em torno da noção de escolha pública, os autores pertencentes à corrente da "análise econômica da burocracia" sublinham que o gasto público e a regulação levam a um nível quantitativo de produção abaixo do ideal, enquanto, no nível qualitativo, os trabalhos produzidos dentro do quadro do setor subsidiado tendem a se desviar do gosto do público. Este trabalho, portanto, desenvolveu-se em torno da polêmica sobre a intervenção pública. Este número também será estruturante para pesquisas sobre a socioeconomia da cultura no mundo francófono, que experimentou grande desenvolvimento a partir do início da década de 1980. As investigações dos economistas culturais

francófonos que irão se beneficiar de maior visibilidade – em particular na França, graças ao apoio e às ordens do Ministério da Cultura e da Comunicação – são as que criticam a intervenção pública. Esta pesquisa está sendo realizada em países francófonos, em um momento de grande desenvolvimento de políticas públicas voltadas para as artes cênicas, patrimônio e indústrias culturais. Esses trabalhos, por exemplo aqueles realizados em torno de Xavier Greffe (1981), podem tender a legitimar a orientação mais comercial da ação pública, particularmente na França após 1984.

Após a década de 1980, o trabalho continuou, mas em um ritmo mais lento e, acima de tudo, vários autores colocam essas questões sobre a ação pública, examinando não apenas o setor cultural não industrializado, mas também as indústrias culturais e, hoje, as indústrias e a economia criativas. A obra de Françoise Benhamou (2006) é emblemática a esse respeito. Uma exceção à retomada da visão liberal anglófona é ou o trabalho de economistas "heterodoxos", por exemplo o de Alain Herscovici (1994), ou o trabalho realizado fora do campo da economia, em particular da ciência da comunicação. Citemos o exemplo do trabalho realizado no Gresec, um laboratório em Grenoble, próximo a Bernard Miège. Esses pesquisadores criticam, em particular, o fato de o trabalho dos chamados economistas liberais contribuir para centrar os debates sobre cultura e políticas culturais em relação apenas às questões econômicas e, em particular, para a avaliação da capacidade das políticas públicas de orientar as atividades culturais para uma maior contribuição para o crescimento econômico dos territórios onde essas atividades culturais são implantadas. Em suma, com este primeiro conjunto de pesquisas, vemos o surgimento de vários elementos característicos da obra francófona que encontramos hoje nas pesquisas sobre indústrias e economia criativas: uma retomada dos temas dos países de língua inglesa, uma forte inclusão de certos trabalhos nas questões do momento (na França, trata-se particularmente de legitimar as transformações das políticas públicas) e, finalmente, a existência de uma ou mais correntes críticas nas quais os pesquisadores participam não da disciplina acadêmica da economia, mas da economia política da comunicação.

O trabalho sobre a Web colaborativa está se expandindo rapidamente no mundo francófono depois que esse tema apareceu nos Estados Unidos, a partir da segunda metade da década de 2000, em particular sob o impulso da agência de consultoria de Tim O'Reilly e de vários atores financeiros ou industriais que se interessaram pela afirmação dessa noção. É impossível explicar aqui a proliferação científica da qual a Web colaborativa tem sido o objeto, mas o tema central é, obviamente, o da participação/emancipação. A pesquisa francófona inclui temas abordados em obras de língua inglesa, em particular em torno da *fan culture* (JENKINS, 2006). Da mesma forma, esta pesquisa também persegue questões científicas anteriores já antigas. Isso não é surpreendente porque a lógica colaborativa dentro da mídia não esperou pela criação do rótulo "2.0" para ser implantada ou estudada. Já nos anos 1970, novos meios de comunicação eram considerados, em particular pelos investigadores interessados no "local", como permitindo escapar aos mass media controlados por interesses econômicos ou pelo Estado. Permitiriam que habitantes-cidadãos construíssem por si próprios uma representação

do social. Isabelle Pailliart (1993) relembrou essas questões. Hoje, essas perspectivas foram transportadas para a Web, que foi inicialmente concebida em torno de sites de compartilhamento de arquivos como um meio de ir além das indústrias culturais, tanto no nível da criação quanto no nível da difusão. Em segundo lugar – com os chamados sites de redes sociais – as trocas interindividuais, a autoconstrução e a constituição de espaços públicos ou coletivos estão no cerne das questões. No geral, a introdução do tema da Web colaborativa trará uma nova relevância para as perspectivas de pesquisa de longa data. A este respeito, existe uma clara semelhança entre as esferas anglófona e francófona.

Por outro lado, a perspectiva crítica é, sem dúvida, mais claramente afirmada na esfera francófona e, como no caso da economia da cultura, os pesquisadores que trabalham nas ciências da comunicação (e particularmente na economia política da comunicação) dão sua contribuição. Esses pesquisadores francófonos podem criticar notavelmente uma dimensão demasiadamente microssocial. Éric George (2013) lamenta, assim, a fragmentação da pesquisa em questões circunscritas a um tema limitado e sem questionamentos de ordem macrossocial. Em apoio a esse ponto de vista, devemos também apontar que o tema da Web colaborativa raramente é solicitado como tal. Além do fato de que, desde o final dos anos 2000, esta noção perdeu em grande parte a sua novidade devido ao seu sucesso, as abordagens muito circunscritas evitaram qualquer perspectiva macrossocial. Trabalhos científicos ou eventos evoluem de acordo com as mudanças nas preocupações, por exemplo, em blogs, *crowdfunding* e *crowdsourcing*. Por outro lado, pesquisadores com inspiração mais crítica buscarão situar a Web colaborativa em sua dimensão socioeconômica e/ou genealógica, como o trabalho de Franck Rebillard (2007). Também podem considerá-la, com base nas teorias das indústrias culturais, como um conceito que reflete as transformações das indústrias da cultura e da comunicação e sua integração ao capitalismo (BOUQUILLION; MATTHEWS, 2010). Como no caso da pesquisa sobre economia da cultura, essas obras francófonas criticam a dimensão ideológica das abordagens que são dominantes por seu número e sua visibilidade. Nas esferas de língua inglesa e francesa, essas obras não críticas são frequentemente apoiadas por atores socioeconômicos na medida em que ajudam a legitimar as transformações atuais do capitalismo. A postura crítica também é considerada por alguns, incluindo Jenkins, como um arcaísmo na medida em que a Web colaborativa oferece ferramentas intelectuais e técnicas para que uma crítica coletiva de usuários contribuintes possa ser construída coletivamente (JENKINS, 2006). Criticar isso equivale então a defender a velha ordem autoritária. Além disso, muitas das perspectivas vinculadas à Web colaborativa que promovem as transformações atuais do capitalismo são assumidas hoje pelos promotores da economia criativa, em particular quando estabelecem um vínculo entre participação, capital humano e desenvolvimento. Da mesma forma, pesquisadores críticos anglófonos e depois francófonos, como veremos, proporão visões alternativas, baseando-se novamente, para os francófonos, nas teorias das indústrias culturais, elas próprias componentes da economia política da comunicação.

O problema das indústrias criativas e da economia criativa só recentemente e de

forma limitada penetrou esferas científicas de língua francesa. É o resultado de reflexões realizadas na Grã-Bretanha a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 dentro do Partido Trabalhista e depois no governo. Esse tema é então retomado e desenvolvido por vários consultores ou pesquisadores. Isso vai despertar forte oposição de críticos pesquisadores britânicos, que também são especialistas nas indústrias culturais. Vários críticos se opõem às noções de economia e indústrias criativas.

Esses pesquisadores lembram a origem da noção de indústrias criativas e sua vinculação com a virada liberal do Partido Trabalhista (SCHLESINGER, 2007), bem como seu papel no desejo de defender atores industriais (os da cultura) quando as perspectivas em termos de indústrias criativas amalgamam criação, cultura e criatividade para torná-las a principal fonte econômica de inovação nas economias dos antigos países industrializados (GARNHAM, 2005). Com base nessas duas observações e, particularmente, adicionando uma análise crítica das estatísticas que aumentam indevidamente a importância das indústrias criativas, Gaëtan Tremblay é um dos primeiros pesquisadores francófonos a se interessar por esta questão. Ele expressa sua visão crítica sem rodeios: "No nível teórico, a noção de indústrias criativas não traz absolutamente nada aos trabalhos sobre indústrias culturais" (TREMBLAY, 2008, p. 82). Os promotores das indústrias criativas e da economia criativa, que pertencem – como já foi apontado – às esferas de governo, consultoria e indústria e academia, estão de fato desenhando uma nova economia de bens simbólicos. Porém, nessas reflexões, os objetivos e a noção de bens simbólicos são muito diferentes em relação às perspectivas acadêmicas anteriores e, em particular, ao trabalho de Pierre Bourdieu e outros sociólogos sobre os chamados mercados restritos de arte e cultura (BOURDIEU, 1998).

Esses promotores querem mostrar que as economias contemporâneas, tanto do Norte quanto do Sul, devem se concentrar na produção de "bens" – o termo é usado aqui em seu sentido comum, sem referência à distinção entre bens e serviços – incorporando a criação ou "ideias", de acordo com o termo usado nas primeiras definições britânicas. Essas ideias devem ser protegidas por direitos de propriedade intelectual para serem transformadas em mercadorias para venda. Das indústrias criativas entendidas como um conjunto de setores – produções artísticas do mercado de arte, indústrias culturais, ferramentas e serviços digitais integrando conteúdo, design, moda, artesanato, alta gastronomia etc. –, passamos para a economia criativa, definida como extensão da dimensão simbólica de muitas produções nas economias contemporâneas – em oposição à dimensão "funcional" desses produtos. A transição é feita em particular por meio do projeto considerado como a correia de transmissão das indústrias para o resto da economia. Especialistas das indústrias culturais têm criticado essas perspectivas, consideradas confusas, que legitimam uma liberalização profunda da economia, em particular do mercado de trabalho (GEORGE, 2012), e um reposicionamento da ação pública de auxílio à iniciativa privada que pode até propor a reorientação das políticas culturais no modelo padrão de ajuda à indústria (BOUQUILLION; LE CORF, 2010). Da mesma forma, as noções de indústrias criativas e de economia criativa, ao associarem campos tão heterogêneos, fazem da criação e sua inclusão

econômica, social e política uma "caixa preta", impensada. Em suma, as obras críticas anglófonas e francófonas, em grande parte retiradas da economia política da comunicação, são claramente opostas às obras anglófonas ou francófonas de consultores, por exemplo, os da Flórida (2002), de economistas culturais (THROSBY, 2001), sociólogos da arte e do trabalho artístico (MENGER, 2009) e especialistas na Web colaborativa (O'CONNOR, 2009).

Estando esta crítica feita, a pergunta está esgotada? A noção de indústrias criativas nada traz à reflexão, como enfatiza Gaëtan Tremblay? Como é formulado por seus promotores, consultores que elaboram relatórios oficiais ou pesquisadores acadêmicos como os mencionados acima, devemos, sem dúvida, concordar com Gaëtan Tremblay. No entanto, parece-nos, deveríamos *pelo menos* tomar nota de que, embora abertas a críticas, as perspectivas desenvolvidas por uma série de pesquisadores, especialistas e atores sociais em torno da noção de indústrias criativas e de economia criativa são hoje amplamente adotadas pelos atores socioeconômicos (indústrias culturais ou comunicação em particular) e também por organizações supranacionais ou internacionais, incluindo a Unesco, o Banco Mundial, a OCDE, a União Europeia, bem como por vários governos nacionais e autoridades subnacionais. Como resultado, a questão das indústrias criativas e da economia oferece um quadro comum de referência para os atores socioeconômicos e também para as instituições públicas ou do terceiro setor? Esta estrutura ajuda a garantir a consistência entre as diferentes atividades de acordo com lógicas comparáveis?

Além disso, não haveria na dimensão simbólica das produções das indústrias culturais[1], indústrias de comunicação[2] e também pontos comuns da moda, do design ou mesmo do artesanato artístico que constituiriam elementos fundamentais para o andamento dessas atividades? Vários estudos francófonos recentes, muitas vezes interdisciplinares, tendem a responder afirmativamente e a tentar explorar novos desenvolvimentos na economia dos bens simbólicos. Citemos, por exemplo, a obra de Thomas Paris (2010) ou do coletivo Impact[3]. Da mesma forma, a questão das indústrias criativas, nos parece, deve ser levada a sério, mas propondo uma outra concepção da noção de indústrias criativas que atenda às críticas anteriormente formuladas. Esta concepção alternativa, muito diferente daquela promovida por seus laudadores oficiais, leva a sublinhar um ponto principal: a importância das tarefas e atividades relativas à "criação".

Ou seja, é a intervenção a montante dos setores das indústrias criativas de pessoal específico que se qualificam como artistas (indústrias culturais) ou criadores (design, moda, artesanato) e cuja tarefa é projetar produtos que deem ao resto da cadeia econômica, da produção à valoração, especificidades que invistam esses produtos de um valor simbólico e dimensão singulares enfatizando a dimensão funcional (indústrias culturais) ou convivendo com

1 Livros, imprensa e informação, cinema e audiovisual, música gravada, videogames.

2 Telecomunicações, indústrias de eletrônicos de consumo, web e indústrias de informática.

3 O trabalho e os resultados produzidos por este coletivo (dirigido por Pierre-Jean Benghozi, Laurent Jeanpierre e Hervé Serry) foram apresentados durante a conferência "Intermédiaires et prescripteurs au centre de la création" nos dias 20, 21 e 22 de junho de 2012 em Estrasburgo.

ela segundo vários arranjos (design, moda, artesanato). Nessa perspectiva, que é a das teorias das indústrias culturais, a noção de indústrias criativas é uma categoria genérica que reúne atividades heterogêneas, mas às quais a dimensão simbólica compartilhada confere especificidades comuns. A isto acrescentamos a proposição de que o aumento da dimensão simbólica de atividades antes mais distantes desta esfera (as indústrias da comunicação em particular, mas também a moda, o design ou os ofícios artísticos cuja dimensão simbólica também é afirmada) tende a favorecer vínculos crescentes entre setores (por exemplo, entre o artesanato artístico e o design ou entre a música gravada e a fabricação de materiais eletrônicos). Nessa ocasião, é provável que também surjam características comuns a essas diversas atividades. Assim, propomos contar com as teorias das indústrias culturais para tentar definir algumas dessas características comuns. Em suma, enquanto as relações entre atividades anteriormente distintas estão se desenvolvendo, os modos de operação no trabalho na cultura também são observáveis em outros campos e vice-versa? As teorias das indústrias culturais podem oferecer uma grade de leitura válida dessas transformações, em particular quando elas ocorrem fora do escopo estrito das indústrias culturais? Essas questões e esta abordagem parecem-nos bastante específicas na pesquisa de língua francesa, em particular porque as teorias das indústrias culturais, mesmo que tenham ido muito além das únicas esferas de língua francesa (GEORGE, 2006; MIÈGE, 2000), encontram aí suas origens e certamente o seu maior desenvolvimento.

Da mesma forma, trabalhos relativos à dimensão simbólica das produções das indústrias criativas, como os de Lash e Lurry (2007) ou O'Connor (2009), estão muito distantes das perspectivas teóricas traçadas pelas teorias das indústrias culturais. É, pois, num duplo nível que pensamos poder identificar tendências comuns ligadas à dimensão dos bens simbólicos das produções das indústrias criativas: por um lado, a existência de relações intensas entre os setores e, por outro lado, a implantação de processos de racionalização dentro de cada um desses setores.

Dimensão simbólica e relações intersetoriais

Graças à dimensão simbólica das produções das indústrias criativas, intensas relações intersetoriais desenvolvem-se e desempenham um papel essencial no andamento dessas atividades, tanto ao nível da sua integração na financeirização como ao nível industrial.

Dimensão simbólica e processo de financeirização nas indústrias criativas

Certas atividades das indústrias criativas estão no cerne dos processos de financeirização, e a dimensão dos bens simbólicos de suas produções contribui muito diretamente para isso. Na década de 1990 e até o estouro da bolha especulativa, atores que foram objeto das mais fortes especulações financeiras eram aqueles que articulavam atividades alheias à cultura com produtos das indústrias culturais. Isso inclui os operadores de rede, mas também e sobretudo os intervenientes

no comércio eletrônico, como a Amazon, ou na oferta de acesso à Internet, como a AOL. Alguns atores importantes da indústria cultural, quando conseguem vincular suas ofertas à Internet, também se beneficiam do interesse dos investidores. A partir da segunda metade da década de 2000, e ainda mais no início da década de 2010, os atores de hardware, como a Apple, ou a web, como o Google, figuram nos picos das valorizações do mercado acionário do primeiro mundo. No entanto, esses atores têm em comum a capacidade de conciliar sua oferta com conteúdos culturais. O caso da Apple é emblemático não só porque o seu nível de valorização na bolsa é excepcional (mais de 600 bilhões em outubro de 2012, ou seja, muito mais do que os valores que seguem no ranking), mas também por causa das condições sob o qual esse aumento aconteceu. Com efeito, a valorização bolsista deste fabricante de hardware tem aumentado significativamente, mais do que volume de negócios e lucros, de modo que a estratégia do grupo em conteúdos culturais – neste caso musicais – foi coroada com sucesso. Além disso, este sucesso foi medido não em termos financeiros – porque durante muito tempo este serviço não foi diretamente lucrativo para a Apple – mas em termos do número de utilizadores. É, portanto, a capacidade do grupo de articular o material e o conteúdo que os círculos financeiros "recompensaram". Assim, mesmo a participação parcial desses atores na economia dos bens simbólicos apresenta questões importantes do ponto de vista da financeirização. Na verdade, o vínculo com a economia dos bens simbólicos introduz elementos de incerteza e obscuridade na atividade dessas empresas. O cálculo econômico é menos confiável neste tipo de economia do que em outros tipos de atividade. Na verdade, por um lado, as estratégias de articulação com conteúdos da oferta dos grandes atores das indústrias da comunicação operam geralmente nos limites da legalidade.

Eles são, portanto, legalmente arriscados e podem ser evitados por decisões judiciais ou regulatórias.

Por outro lado, assim que nos deparamos com uma economia de bens simbólicos, o caráter aleatório dos valores de uso (MIÈGE, 1984) ou o *nobody knows* (CAVES, 2000) – e, portanto, a natureza incerta da avaliação – estão lá. Essas operações são, portanto, também industrialmente arriscadas. No entanto, se bem-sucedidas, os resultados financeiros podem ser muito altos. Embora os atores da indústria tenham investido muito pouco, se é que investiram, na produção de conteúdo, eles podem adquirir, por meio dessa articulação, uma posição dominante, até mesmo quase monopolística, em seu mercado. Nessa situação, os atores financeiros se comportam como ovelhas. As agências de notação financeira, mas também as estruturas de aconselhamento dos grandes bancos de investimento, que não compreendem as especificidades da economia dos bens simbólicos, acompanham o "ar dos tempos", nomeadamente as avaliações e previsões feitas por várias finanças ou gurus de tecnologia da informação e comunicação (TIC). Isso facilita os fenômenos especulativos e com eles o potencial de ganhos para os agentes do mercado financeiro. Graças à sua dimensão de bens simbólicos, essas atividades são, portanto, objetos de especulação.

Esse fenômeno se estende a outros atores das indústrias criativas? Apesar da

falta de trabalho para responder à pergunta, podemos perceber que os demais atores parecem se beneficiar menos com esses movimentos, mesmo que não atuem fora da financeirização. Nesta situação encontram-se atividades que não pertencem às indústrias da comunicação, mas fazem parte das indústrias de bens simbólicos – as indústrias de luxo por exemplo, e também atores das indústrias da comunicação com um modelo econômico ainda incerto, como as redes sociais. A dificuldade da estreia inicial do Facebook na bolsa de valores é emblemática a esse respeito. Isso certamente se explica pelo fato de sua base industrial não lhes permitir esperar alcançar níveis tão elevados de rentabilidade e/ou porque os conteúdos culturais apresentam para eles externalidades menos fortes e que são estes, mais do que outros, que conferem uma dimensão simbólica a atividades que inicialmente não a possuem, como a fabricação de hardware, por exemplo.

Dimensão simbólica e efeitos industriais das externalidades nas relações intersetoriais

Segundo os promotores das noções de indústrias criativas e de economia, as produções das indústrias culturais e das indústrias criativas, e em particular o design, apresentam efeitos de externalidade significativos para o conjunto da economia. Já mencionamos as propostas dos "pioneiros" dessas questões. Pesquisadores britânicos recentemente tentaram teorizar essas perspectivas. Citemos em particular Justin O'Connor (2009) cujas teses foram discutidas por Kate Oakley (2009). Ela ressalta que a ideia de impulsionar a criatividade por meio das indústrias criativas é muito passível de críticas. Essa proposição não se baseia em estudos e fatos comprovados (OAKLEY, 2009). Pode ser simplesmente, ela continua, que as empresas em setores inovadores precisem de mais serviços de design, *branding* e publicidade do que outras. Se a conversão de toda a economia para economia criativa realmente nos parece fazer parte de uma perspectiva ideológica liberal, as articulações entre as produções das indústrias culturais e as ofertas de certos atores da Web e de hardware já estão em curso no momento (BOUQUILLION; COMBÈS, 2011). (Sua importância nos processos de financeirização já foi mencionada.) Da mesma forma, essas ligações levam a uma intensificação da valorização capitalista dos produtos culturais, mas desta vez no nível industrial. Além dos métodos de avaliação dominados pelos atores históricos das indústrias culturais (vendas ao consumidor final, assinaturas, publicidade), existem outras formas de avaliação indireta. Incluem a publicidade on-line, a venda de informação de marketing e a associação de produções culturais às ofertas básicas destes atores, de forma a distingui-los e permitir-lhes escapar à concorrência de preços. Por meio desses vários métodos de avaliação indireta, as produções das indústrias culturais geram efeitos de externalidade. Claro, são difíceis de medir. No entanto, os atores que tiveram mais sucesso nessa articulação – e em particular, Google e Apple – são os líderes em seu mercado. O Google via Android transferiu seu domínio na publicidade on-line de dispositivos fixos para dispositivos móveis e, em particular, smartphones, enquanto a Apple é capaz de renovar seu faturamento em um tempo muito curto graças a um ou dois produtos (iPhone e iPad) e pode vender seus produtos a preços superiores aos de seus concorrentes, facilitam sua rápida obsolescência e assumem posições dominantes nos mercados.

Dimensão simbólica e organização "racional" dos setores

Nas indústrias culturais, os diversos modos de organização dos setores permitem aos atores socioeconômicos adquirir a função central, ou seja, uma posição de controle do setor e captação de uma parte essencial do valor agregado. Nossa proposta é que alguns desses modos de organização se desenvolvam em outros componentes das indústrias criativas, enquanto a dimensão do bem simbólico das produções das indústrias criativas não impede – e até mesmo fortalece – a capacidade dos atores que detêm a função central de racionalizar processos criativos.

Dimensão simbólica e posição dos atores que ocupam a função central

Entre as medidas destinadas a proteger os atores que ocupam a função central dos riscos de criação e a transferir uma parte dos custos para outros atores dentro dos setores, citemos em particular os fenômenos de terceirização das tarefas dos trabalhadores independentes e da remuneração por direitos autorais que foi recentemente estudada por Eric George (2012) a exemplo do jornalismo e da qual Bernard Miège (1984) mostrou toda a importância para o desenvolvimento do capital nessas áreas. Da mesma forma, a organização de setores em oligopólios marginais desempenha um papel central (MIÈGE, 1984). Este tipo de organização de setores está trabalhando em outros componentes das indústrias criativas, em particular nas artes e ofícios, design ou moda? O trabalho de campo ainda é insuficiente para responder a essa questão de forma satisfatória. A Índia é um exemplo muito interessante a esse respeito, na medida em que a indústria de artes e artesanato é altamente desenvolvida lá e onde desempenhou e ainda desempenha um papel central tanto econômica quanto politicamente, conforme ilustrado em particular pelas campanhas do Mahatma Gandhi em torno da tecelagem doméstica. Da mesma forma, houve um grande desenvolvimento no design, simbolizado pela fundação, logo após a Independência, da Escola Nacional de Design em Ahmedabad. Desde então, o design foi considerado um elemento da indianidade. Hoje, as relações entre artesanato e design são muito intensas neste país. Assim, as pesquisas que realizamos na Índia em 2012 com Julie Peghini e Catherine Servan-Schreiber entre organizações que produzem, distribuem e promovem produtos artesanais mostram que, na ausência de direitos de propriedade intelectual, estão sendo implementados esquemas de remuneração por peça para os artesãos, bem como uma organização do setor que distingue claramente os atores a jusante daqueles envolvidos na criação e transferindo para estes últimos uma parte dos riscos incorridos. Notamos ainda que, de acordo com os dados estatísticos divulgados no relatório oficial alemão, a importância das pequenas empresas (cujo volume de negócios se situa entre os 100 mil e os 200 mil euros) é uma característica geral das indústrias criativas. Sua importância não é medida apenas por seu número, mas também por sua participação na rotatividade e nos empregos. Com efeito, são a fonte de 39% do volume de negócios nas artes, 59% no mercado do entretenimento, 75% no design, para além das atividades de design ligadas à publicidade (GERMANY, 2009).

Da mesma forma, este relatório oficial que explora as especificidades socioeconômicas das indústrias criativas destaca a interdependência entre grandes, médias, pequenas e até microempresas. Pequenas estruturas são vistas como um viveiro de trabalho qualificado ou incubadoras de inovações, incluindo inovações em gestão, know-how e organização, que depois serão reaproveitadas em grandes empresas. Argumenta-se que apenas pequenas estruturas têm a flexibilidade necessária para a inovação no campo das indústrias criativas. Além disso, o uso das TIC também é considerado pioneiro, o que ajudaria a tornar os usuários ativos (GERMANY, 2009).

Dimensão simbólica e racionalização dos processos criativos registrados em um território

O estabelecimento de mecanismos para encorajar a "gerencialização" no modelo de atividades criativas é recomendado por uma série de relatórios oficiais e especialistas. Gerencialização é entendida aqui como a evolução comercial e empreendedora dos métodos de gestão das empresas ou organizações que atuam nas indústrias criativas. A necessidade de fomentar o espírito empreendedor entre trabalhadores criativos e empresas do setor é afirmada, por exemplo, na maioria dos relatórios europeus (BOUQUILLION; LE CORF, 2010). As figuras do artista e do criador ignorando as realidades econômicas e comerciais são estigmatizadas. Por outro lado, afirma-se que uma das missões do poder público é sensibilizar e formar criadores em abordagens empreendedoras (propriedade intelectual, mecanismos financeiros e técnicas de gestão) (NORDIC INNOVATION CENTER, 2007). Segundo esses discursos, a gerencialização abrange duas questões. Por um lado, é condição *sine qua non* para que essas atividades criem riqueza. Por outro lado, é preciso colocar a criatividade ao serviço dos territórios. Nessa perspectiva, os criadores empreendedores são os vetores do desenvolvimento territorial, enquanto o território é visto como um insumo, um conjunto de recursos que os criadores empreendedores podem mobilizar. Afirma-se, portanto, que as atividades criativas poderiam desempenhar melhor que outras esse papel de catalisador dos recursos territoriais. Este aspecto explica por que os propagandistas das indústrias criativas e da economia não limitam o desenvolvimento à única dimensão econômica, mas o estendem ao desenvolvimento social, cultural e mesmo individual, inspirando-se na problemática do chamado desenvolvimento sustentável. Essa visão holística permite considerar as características dos territórios em sua diversidade, constituindo-se em recursos territorializados a serem mobilizados. Esses recursos devem ser transformados em produtos que possam ser comercializados.

Nesse sentido, essas perspectivas estendem-se àquelas desenvolvidas pela socioeconomia da cultura. É comum que economistas, políticos e instituições culturais procurem mostrar que o gasto cultural tem um efeito multiplicador maior do que outros tipos de gasto público. O objetivo é então justificar a existência de subsídios públicos. Por exemplo, em Avignon, estudos sobre o impacto do Festival são realizados há muito tempo, muito antes de Jack Lang chegar ao Ministério da Cultura em 1981.

No entanto, temos que admitir que os resultados desses estudos, com suas metodologias muitas vezes questionáveis, não são convincentes. Por outro lado, esses estudos testemunham uma tendência, iniciada na década de 1980, de legitimar os gastos culturais por meio da economia e não por meio de objetivos artísticos e culturais. O movimento em favor das indústrias criativas está captando e ampliando essa tendência. Da mesma forma, essas perspectivas estendem as esperanças colocadas em torno da Web colaborativa, em "territórios criativos" e "territórios 2.0". Essas duas categorias que devem ser distinguidas do ponto de vista analítico, na prática, são articuladas. Deste ponto de vista, os mecanismos de participação dos habitantes devem ser colocados a serviço de um projeto econômico. Isso torna mais fácil entender por que os projetos de economia criativa colocam tanta ênfase no desenvolvimento pessoal. Esta forma de desenvolvimento – que deve conduzir, segundo as esperanças nela depositadas, à realização e à emancipação – é também entendida segundo a lógica do "capital humano". A emancipação envolve a conversão e a intensificação das competências pessoais no quadro de um projeto econômico, que confere renda e integração social às pessoas e prosperidade aos territórios. Eles veem seus problemas de inadimplência sendo resolvidos no processo. Essa perspectiva é expressa de forma muito clara no Relatório de Economia Criativa da UNCTAD de 2010. É uma certa visão da cultura que se apresenta, bem como uma relação particular dos agentes sociais com a cultura. Cultura é então definida com base na definição dada pela antropologia anglo-saxônica no final do século XIX, que em grande parte passou para o senso comum e, portanto, influencia os reflexos das organizações internacionais que lidam com a cultura. Pensa-se, a este respeito, na famosa definição formulada por Edward Tylor (1871, p. 1), para quem a cultura constitui "um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes e tradições e todas as outras disposições e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade". Mas os componentes desse "todo complexo" são vistos, do ponto de vista da economia criativa, como fatores de produção que formam o capital humano. É assim que a cultura se transforma em criação. Ao fazer isso, a relação dos agentes sociais com a cultura não é mais simplesmente de consumo ou participação, mas de trabalho criativo. Nesta perspectiva, uma das missões essenciais do poder público consiste na formação dos agentes culturais, nomeadamente para torná-los bons gestores. É neste modelo que os territórios envolvidos na competição internacional podem transformar-se em "marca" na esperança de se tornarem mais atrativos, tanto para turistas como para empresas e empresários criativos.

Na verdade, é claro que ainda faltam trabalhos de campo para avaliar a relevância dessas perspectivas. Jean-Baptiste Le Corf (2011) sublinha que as autarquias locais francesas, quando propõem projetos de territórios criativos, são sobretudo motivadas pelo desejo de atrair subsídios europeus. Quanto às indústrias criativas, a sua particular capacidade de se estabelecer num determinado território ainda não foi comprovada face ao trabalho de que temos conhecimento. É importante destacar que as estatísticas divulgadas no relatório da UNCTAD de 2010 sobre a economia criativa indicam que países em desenvolvimento veriam sua participação no comércio mundial aumentar graças às

indústrias criativas, apesar da crise de 2008. Seguindo as críticas de Gaëtan Tremblay (2008), em particular aos dados divulgados no Relatório da UNCTAD 2008, estudamos os métodos de construção do quadro estatístico para a cultura e as indústrias criativas na Europa e na Unesco (BOUQUILLION, 2012). Parece que é preciso ter cautela antes de poder confirmar as tendências indicadas por organizações internacionais.

Por outro lado, existe um outro indicador que tende a mostrar que nas indústrias criativas que não se enquadram nas indústrias culturais estão funcionando mecanismos de racionalização do processo criativo. Como nas indústrias culturais, esses mecanismos são dirigidos por atores localizados a jusante dos setores, enquanto estes contam com as especificidades vinculadas à dimensão simbólica dos produtos para racionalizar o processo de criação. Como parte da pesquisa citada acima, realizamos, com Julie Peghini e Catherine Servan-Schreiber, pesquisas na Índia (em Delhi, Bombay, Jaipur e especialmente em Gujarat, em Ahmedabad e na região de Bhuj) com empresas e organizações não-lucrativas envolvidas em atividades de tecelagem não automatizadas (*hand looming*). Na maioria dos casos estudados, existem organizações sem fins lucrativos ou com fins lucrativos no centro do setor, mas que, portanto, têm uma função caritativa muito exigida. Esses atores que ocupam a função central não são simples intermediários que ligariam uma oferta e uma demanda preexistentes e que se baseariam em modos de organização intangíveis. Na verdade, graças à integração de técnicas de design, são capazes de estruturar as principais etapas do setor – desde a criação, todo o caminho a montante, até o desenvolvimento a jusante. Designers dessas organizações encomendam os produtos dos artesãos e fixam as características formais das produções (formas, conteúdos, materiais utilizados, técnicas de fabricação). Também determinam as principais características dos processos de produção/reprodução, incluindo a fragmentação em subprodutos (módulos), técnicas precisas de fabricação de cada um dos componentes, as técnicas de montagem dos componentes, a divisão do trabalho e as condições de remuneração de artesãos. Estas organizações centrais também podem fornecer assistência financeira, incluindo empréstimos e adiantamentos, ou mesmo fornecer matéria-prima. A atuação dessas organizações permite adequar os produtos às supostas expectativas dos consumidores, sejam eles indianos de classe média ou estrangeiros. Contribui também para a formação dos artesãos em novas técnicas e, em particular, técnicas que permitem reduzir custos e produzir produtos semelhantes em série, com qualidade constante e prazos controlados. Diante desse quadro muito estreito, os produtos não são apenas, nem principalmente, frutos das tradições artesanais próprias de cada comunidade. Além disso, essas organizações também são muito ativas na construção do valor simbólico dos produtos artesanais. Designers ou aqueles que desejam promover sua ação constroem importantes discursos em torno da relação entre designers/artesãos e o papel dos primeiros na criação. De acordo com essas falas, o envolvimento do design na criação/concepção teria quatro vantagens:

- O design permitiria trazer as produções artesanais para a modernidade comercial.

- Graças à sua reconfiguração pelo design, os produtos artesanais poderiam fazer parte de uma lógica de desenvolvimento sustentável.

- Para construir a dimensão simbólica dos produtos, que deve prevalecer sobre sua dimensão funcional, esses discursos sugerem que o valor das produções repousa sobre as dimensões culturais. Com efeito, esses tecidos são comparados, mesmo assimilados, a produções artísticas e seriam o "reflexo" de uma cultura no sentido antropológico, um conjunto de crenças, comportamentos e traços culturais.

- Outra dimensão da tradição também está presente nos discursos dessas organizações. Os discursos promocionais insistem nas suas funções sociais e em particular naquelas diretamente ligadas ao design, em particular a educação, formação dos artesãos, melhoria das suas condições de vida e das suas famílias e comunidades graças à melhoria da qualidade dos produtos proporcionada pelo design. As relações de serviço/assistência que se estabelecem entre artesãos e designers estão na continuidade das relações sociais entre as castas baixas e altas. Integrantes das classes médias urbanas, independentemente de sua real afiliação de casta, graças às compras de produtos têxteis fabricados por ONGs que possuem design integrado, participam desse sistema, que é altamente distintivo para eles.

Nessa perspectiva, as ações de racionalização dos processos criativos empreendidas pelos atores que ocupam a função constituem a construção do valor simbólico das produções artesanais. É principalmente porque são racionalizados dentro de um processo industrial (mas específico para as indústrias criativas) que eles têm um valor simbólico.

Considerações finais

À questão inicialmente colocada – as perspectivas francófonas em relação às indústrias e à economia criativa apresentam alguma especificidade? – A resposta é, portanto, parcialmente afirmativa. Em parte apenas porque muitos trabalhos francófonos sobre estas questões assumem perspectivas já presentes nas pesquisas anglófonas, elas mesmas herdadas de perspectivas anteriores ligadas à economia da cultura (GREFFE, 2006) e ao artista-empreendedor (MENGER, 2009), ou mesmo para o artista-empresa, conforme expressão de Greffe (2013). Vários temas são, portanto, transversais ao trabalho sobre a economia cultural, a Web colaborativa e as indústrias e economia criativas. Mencionemos em particular a questão dos territórios e do desenvolvimento. Aparece fortemente no trabalho sobre a socioeconomia da cultura, enquanto, com a Web colaborativa, a insistência na participação na vida local remete à questão do capital humano e dos recursos territorializados. A flexibilização do direito do trabalho e, paralelamente, o desenvolvimento e a defesa dos direitos de propriedade intelectual também estão vinculados a essas perspectivas. Da mesma forma, os problemas das indústrias criativas e da economia são sustentados pelo constante questionamento da ação pública para a

qual a socioeconomia da cultura e o trabalho na Web colaborativa têm contribuído, a seu modo. Em suma, esses estudos são explicitamente ou não facilitadores das transformações sociais. Aqui encontramos as propostas de autores como Henry Jenkins, guru da *fan culture* e a Web 2.0, que se vê como "barqueira". Este é um ponto importante em comum com o trabalho não crítico.

No entanto, a pesquisa francófona sobre as indústrias criativas e a economia tem uma especificidade dupla. Por um lado, essa especificidade reside em sua dimensão crítica. No entanto, deve-se notar que existem estudos críticos em inglês sobre essas questões. Eles foram até pioneiros, em particular as pesquisas realizadas por pesquisadores britânicos como Garnham ou Schlesinger, mencionados acima. Dito isto, estas vozes, por mais fortes que sejam, parecem estar em minoria na esfera anglófona, enquanto na esfera francófona, especialmente entre os investigadores das ciências da comunicação, existe uma investigação mais crítica. Notamos que na França, em particular, autoridades nacionais, incluindo o Ministério da Cultura e Comunicação, têm até agora tido uma posição bastante reservada no que diz respeito aos conceitos de indústrias criativas e de economia, ao contrário do que se pode observar na economia da cultura na década de 1980.

Por outro lado, a especificidade reside na referência às teorias das indústrias culturais, elas próprias muito ancoradas na pesquisa crítica francófona em comunicação sobre as indústrias culturais. Essas teorias tornam possível abordar as indústrias criativas, distinguindo-se das abordagens dos promotores oficiais dessa noção. Assim, nos propusemos a estudar como a dimensão simbólica comum a certas atividades (cultura, comunicação, design, moda e artesanato) promove ligações entre essas atividades antes mais compartimentadas, em particular através da financeirização e desdobramento de efeitos de externalidades. Da mesma forma, graças a essas articulações crescentes, podemos observar semelhanças entre essas atividades que, além disso, mantêm fortes diferenças. Estes pontos comuns referem-se, em particular, à posição dos atores que ocupam a função central em cada um dos setores, bem como aos processos de racionalização em ação nas tarefas de criação. Deste ponto de vista, a noção de indústrias criativas é entendida como uma ampla categoria genérica que agrupa atividades com uma forte dimensão simbólica, mas que, no entanto, permanecem diferentes. Assim, em torno da referência às teorias das indústrias culturais, perspectivas susceptíveis de unir vários pesquisadores francófonos estão se abrindo. ■

[PHILIPPE BOUQUILLION]
Professor de Ciências da Informação e Comunicação na Universidade Paris 13, Laboratório de Ciências da Informação e Comunicação. Doutor em Ciências da Informação pela Universidade Stendhal Grenoble 3. É também responsável pelo eixo "Indústrias culturais e artes" e corresponsável pelo tema "Socioeconomia da cultura e da comunicação" na Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord e pelo Observatório das Mudanças nas Indústrias Culturais.
E-mail: p.bouquillion@free.fr

Referências

BAUMOL, William; BOWEN, William. **Performing arts**: the economic dilemma. Cambridge, MA: MIT Press, 1966.

BENHAMOU, Françoise. **Les dérèglements de l'exception culturelle**. Paris: Seuil, 2006.

BOUQUILLION, Philippe. Les industries et l'économie créatives, un nouveau grand projet? *In*: BOUQUILLION, Philippe (ed.). **Creative economy, creative industries**: des notions *à* traduire. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 5-44.

BOUQUILLION, Philippe; COMBES, Yolande. **Diversité et industries culturelles**. Paris: L'Harmattan, 2011.

BOUQUILLION, Philippe; LE CORF, Jean-Baptiste. **Les industries créatives et l'économie créative dans les rapports officiels européens**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2010. Disponível em: https://bit.ly/3ih8i5y. Acesso em: 30 set. 2021.

BOUQUILLION, Philippe; MATTHEWS, Jacob. **Le web collaboratif**: mutations des industries de la culture et de la communication. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2010.

BOURDIEU, Pierre. The economy of symbolic goods. *In*: BORDIEU, Pierre. **Practical reason**. Stanford: Stanford University Press, 1998. p. 92-123.

BUCHANAN, James; TULLOCK, Gordon. **The calculus of consent**: logical foundations of constitutional democracy. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.

CAVES, Richard. **Creative industries**: contacts between art and commerce. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

FLEMING, Tom. **A creative economy green paper for the Nordic region**. Oslo: Nordic Innovation Centre, 2007. Disponível em: https://bit.ly/3oiX6Jp. Acesso em: 30 set. 2021.

FLORIDA, Richard. **The rise of the creative class**: and how it's transforming work, leisure, community, and everyday life. New York: Basic Books, 2002.

GARNHAM, Nicholas. From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the "creative industries" approach to arts and media policy making in the United Kingdom. **International Journal of Cultural Policy**, London, v. 11, n. 1, p. 15-29, 2005.

GEORGE, Éric. De la concentration du capital à la production d'information et de culture : bilan critique des écrits. *In*: COLLOQUE INTERNATIONAL MUTATIONS DES INDUSTRIES DE LA CULTURE, DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION, 1., 2006, Paris. **Anais** [...]. Paris: Omic, 2006. Disponível em: https://bit.ly/3E2DOgf. Acesso em: 20 out. 2021.

GEORGE, Éric. La dérive des universités, vue de l'autre côté de l'océan Atlantique. **Questions de communication**, [*s. l.*], v. 23, p. 231-250, 2013.

GEORGE, Éric. Pour une critique de la notion d'industries créatives : perspectives canadiennes sur les industries de l'information. *In*: BOUQUILLION, Philippe (ed.). **Creative economy, creative industries** : des notions *à* traduire. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 49-60.

GERMANY. Ministry of Economics and Technology. **Culture and creative industries in Germany**. Berlin: BMWi, 2009. Disponível em: https://bit.ly/3F6CObZ. Acesso em: 30 set. 2021.

GREFFE, Xavier. **Analyse économique de la bureaucratie**. Paris: Economica, 1981.

GREFFE, Xavier. **L'artiste-entreprise**. Paris : Dalloz, 2013.

GREFFE, Xavier. **La mobilisation des actifs culturels de la France** : de l'attractivité culturelle du territoire à la Nation culturellement créative. Rapport de synthèse sur l'attractivité culturelle. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2006. Disponível em: https://bit.ly/3uyUEji. Acesso em: 30 set. 2021.

HERSCOVICI, Alain. **Economie de la culture et de la communication**. Paris: L'Harmattan, 1994.

JENKINS, Henry. **Convergence culture**: where new and old media collide. New York: New York University Press, 2006.

LASH, Scott; LURY, Celia. **Global culture industry**. Cambridge: Polity Press, 2007.

LE CORF, Jean-Baptiste. La création collective de la plateforme de services publics numériques de la rive droite de Bordeaux : entre communication territoriale et gestion publique locale. **Études de Communication**, Villeneuve d'Ascq Cedex, v. 37, p. 131-148, 2011.

MENGER, Pierre-Michel. **Le travail créateur**. S'accomplir dans l'incertain. Paris: Seuil, 2009.

MIÈGE, Bernard. **Les industries du contenu face à l'ordre informationnel**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

MIÈGE, Bernard. Postface. *In*: HUET, Armel *et al*. **Capitalisme et industries culturelles**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1984. p. 199-214.

O'CONNOR, Justin. Creative industries: a new direction? **International Journal of Cultural Policy**, London, v. 15, n. 4, p. 387-402, 2009.

OAKLEY, Kate. The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries. **International Journal of Cultural Policy**, London, v. 15, n 4, p. 403-413, 2009.

PAILLIART, Isabelle. **Les territoires de la communication**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

PARIS, Thomas. **Manager la créativité**. Innover en s'inspirant de Pixar, Ducasse, les Ateliers Jean Nouvel, Hermès. Paris: Pearson, 2010.

REBILLARD, Franck. **Le Web 2.0 en perspective** : une analyse socio-économique de l'internet. Paris: L'Harmattan, 2007.

SCHLESINGER, Philip. Creativity: from discourse to doctrine? **Screen**, Glasgow, v. 48, n. 3, p. 377-387, 2007.

THROSBY, David. **Economics and culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TREMBLAY, Gaëtan. Industries culturelles, économie créative et société de l'information. **Global Media Journal**, Ottawa, v. 1, n. 1, p. 65-88, 2008.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive culture**: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom. London: Bradbury & Evans, 1871. v. 1.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

O JORNALISMO EM FACE DA ACELERAÇÃO SOCIAL DO TEMPO

[ARTIGO]

Caio Teruel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Helder Prior
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo tem como objetivo compreender o jornalismo contemporâneo em meio ao fenômeno da aceleração social do tempo, este explorado pelo teórico alemão Hartmut Rosa, por meio de uma inflexão teórico-conceitual. Para isso, delimita-se, em um primeiro momento, algumas das bases da aceleração social do tempo, isto é, as dimensões fenomenológicas da aceleração temporal. Em seguida, investiga-se a função do jornalismo no fenômeno aceleratório, bem como a ascensão do presentismo por meio de aparatos jornalísticos. Por último, busca-se apreender os fenômenos tratados em enunciados políticos de modo empírico por meio de análises e contextualizações.

Palavras-chave: Aceleração Social do Tempo. Comunicação. Política. Jornalismo. Hartmut Rosa.

This article aims to understand contemporary journalism in the midst of the phenomenon of social acceleration of time, which the German theorist Hartmut Rosa explored by using a theoretical-conceptual inflection. For this, at first, some bases of social acceleration of time are delimited, that is, the phenomenological dimensions of temporal acceleration. Then, the role of journalism in the acceleration phenomenon and the rise of presentism are investigated by using the journalistic apparatus. Finally, this article seeks to apprehend the phenomena dealt with in political statements in an empirical way through analysis and contextualization.

Keywords: Social Acceleration of Time. Communication. Politics. Journalism. Hartmut Rosa.

Este artículo tiene como objetivo comprender el periodismo contemporáneo en medio del fenómeno de aceleración social del tiempo, explorado por el teórico alemán Hartmut Rosa desde una inflexión teórico-conceptual. Para ello, primero se delimitan algunas bases de la aceleración social del tiempo, es decir, sus dimensiones fenomenológicas. Luego, se investiga el papel del periodismo en el fenómeno de la aceleración y el surgimiento del presentismo por medio del aparato periodístico. Finalmente, se buscan aprehender los fenómenos tratados en los enunciados políticos de manera empírica utilizando análisis y contextualización.

Palabras clave: Aceleración Social del Tiempo. Comunicación. Política. Periodismo. Hartmut Rosa.

O debate

Ao olhar para a história da modernidade pelo viés temporal, o sociólogo alemão Hartmut Rosa encontra uma característica que a impulsiona e a difere de todos os períodos históricos anteriores: o fenômeno da aceleração. Assim, por meio de um diagnóstico da história moderna, Rosa desenvolve sua teoria da aceleração social do tempo. De acordo com o teórico, é impossível falar da modernidade sem levar em consideração os fenômenos aceleratórios que impactaram as sociedades ocidentais e orientais. Assim,

> Tanto defensores quanto detratores da modernidade, desde quando há uma discussão reconstituível, após a Renascença, sobre o 'novo tempo', estão de acordo em um ponto: sua experiência fundamental constitutiva é de uma enorme aceleração do mundo e da vida e, assim, do fluxo de experiência de cada indivíduo (ROSA, 2019, p. 69).

Das vanguardas artísticas europeias, como o futurismo de Marinetti, ou do surgimento de ritmos musicais como o jazz, passando pela revolução dos meios comunicacionais com o surgimento da internet e a comunicação via satélite, ou o encolhimento do mundo pelo avanço dos meios de locomoção e até do grau de gerações dentro de uma mesma família, Rosa, ao analisar o fenômeno da aceleração na modernidade, não se debruça apenas sobre a questão técnica, como é comumente feito nas ciências sociais. O autor explora as características da vida cotidiana, compondo um amplo quadro analítico tanto da exterioridade dos indivíduos quanto de suas subjetividades. O resultado disso é um diagnóstico detalhado e profundo sobre os passos largos pelos quais a sociedade avança e a alteração de suas estruturas temporais.

Deste modo, este artigo busca, a partir da teoria da aceleração social do tempo, compreender os impactos dos fenômenos aceleratórios e sua função na comunicação jornalística. Para isso, a primeira parte do texto se debruça brevemente sobre os componentes basilares da teoria aceleratória para que seja possível absorver entendimentos chave das ideias de Hartmut Rosa, isto é, a compreensão acerca das dimensões fenomenológicas da aceleração diante dos paradoxos da própria experiência temporal, sem perder de vista o desenvolvimento do jornalismo industrial e sua atuação no sistema capitalista como um motor propulsor da aceleração. Insere-se, ainda na primeira parte, uma reflexão sobre o ***presentismo*** e as alterações subjetivas da percepção do tempo no âmbito do discurso jornalístico. A segunda parte do texto traz no bojo uma breve análise qualitativa para que se possa captar empiricamente parte das proposições de Rosa. Por fim, a terceira parte busca refletir acerca da produção exponencial de notícias e suas possíveis consequências para o campo social.

Três dimensões do fenômeno da aceleração social

Antes propriamente de haver uma aceleração da sociedade, existiu uma aceleração que se desenvolveu no espírito social e que acabou por penetrar diversos âmbitos

culturais, instalando, portanto, ideias que convergem no ponto da aceleração. Assim, eventos culturais marcantes expressam o sentido desse novo momento do mundo. O fluxo de consciência imposto por ***Ulisses***, de James Joyce, ou ***O som e a fúria***, de William Faulkner, sintetizam o estado cultural das sociedades ocidentais capitalistas do século XX. "Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo", lembra Faulkner (2004, p. 73) em sua maior obra. O trecho ressalta a questão temporal, mas o modo de escrita e o fluxo de consciência libertam as amarras do texto e expandem as possibilidades de uso do conteúdo pela própria consciência do narrador.

Todavia, embora a aceleração possa ser percebida e compreendida nos produtos de bens simbólicos como a literatura, o cinema e as artes visuais, Rosa (2019) delimita três dimensões centrais para apreender a fenomenologia da aceleração: aceleração técnica, aceleração dos movimentos sociais e aceleração do ritmo da vida. Por motivos de objetividade, não cabe neste momento nos alongarmos em questões que não coadunam com a tese central deste texto. Portanto, alguns tópicos referentes às dimensões da aceleração serão abreviados.

A ***aceleração técnica*** proposta por Hartmut Rosa (2019) ocorre de maneira intencional e age, como o próprio nome pressupõe, no âmbito da técnica e da tecnologia, de maneira a acelerar os processos de produção, transporte, escala etc., que exigem um aumento da eficácia ou outro objetivo semelhante, como o da comunicação. Assim, "essa forma de aceleração é a mais simples de ser medida e verificada" (ROSA, 2019, p. 141).

Apesar disso, a questão da aceleração técnica já fora muito desenhada por teóricos como David Harvey, que trouxe ao debate a compressão do tempo-espaço, e Paul Virilio, em sua interpretação da Revolução Industrial como "dromológica", a qual é comumente associada com a revolução da velocidade.

Assim, ao passar para a próxima dimensão da aceleração, a da ***mudança social***, percebe-se um deslocamento da exterioridade para a subjetividade. De acordo com Rosa (2019), tal aceleração pode ser definida como "a velocidade na qual, de um lado, práticas e orientações de ação, e, de outro, estruturas associativas e modelos de relação se modificam" (ROSA, 2019, p. 147). Como um ***não*** exemplo, o autor cita a substituição da organização de trabalho do capitalismo nascente pelo regime taylorista de trabalho como uma manifestação da aceleração técnica somada à mudança social. Embora se busque a alteração de determinada forma social, o regime taylorista não ***acelera*** a mudança social. Deste modo, pode-se pensar os programas de governo com validade de quatro anos como uma aceleração da mudança social, pois estão em constante transformação. O autor ilustra a situação com um exemplo do campo da comunicação:

> Da descoberta do aparelho de radiodifusão, no fim do século XIX, até sua propagação alcançar 50 milhões de receptores, passaram-se 38 anos; introduzida um quarto de século mais tarde, a televisão precisou, para o mesmo feito, de apenas

> treze anos, enquanto a internet alcançou em apenas quatro anos 50 milhões de conexões (ROSA, 2019, p. 148).

Surge então, neste cenário que se esboça, o empecilho de precisar as taxas de mudanças sociais. Logo, a dificuldade em classificar determinada mudança social se torna um obstáculo e, portanto, varia de autor para autor. Para superar tal problema, Rosa (2019) faz uso do conceito de ***contração do presente*** de Hermann Lübbe e, concomitantemente, desenha a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. O ***presente***, conforme Lübbe, define-se como o período de duração cujo espaço de experiência e horizonte de expectativa ainda não foram modificados. Assim, trata-se de um processo em que ocorre a redução dos espaços temporais em que se pode calcular com constância as condições da vida material. Nas palavras de Rosa:

> A aceleração da mudança social pode ser definida como um aumento das taxas de expiração de experiências e expectativas orientadoras da ação, e como encurtamento dos intervalos de tempo que, para cada esfera funcional, de valor e de ação, podem ser determinados como presente (ROSA, 2019, p. 152).

Por último, a ***aceleração do ritmo da vida*** apresentada por Rosa pode ser compreendida como o número de episódios de ação em um período determinado e, embora esteja conectada com a aceleração das mudanças sociais, não é derivada apenas dela, mas também, de forma paradoxal, da aceleração técnica. Deste modo, de forma objetiva, o aumento do ritmo da vida condiz com um encurtamento dos episódios de ação, isto é, a diminuição do tempo para refeições, a redução de determinados eventos, o ***multitasking*** – a realização de várias atividades ao mesmo tempo – etc. De forma subjetiva, tal aceleração se expressa por meio da pressão temporal e da "estressante obrigação da aceleração", conforme aponta Rosa , "além do medo de não conseguir acompanhar o ritmo" (2019, p. 157).

O jornalismo como motor autopropulsor da aceleração temporal

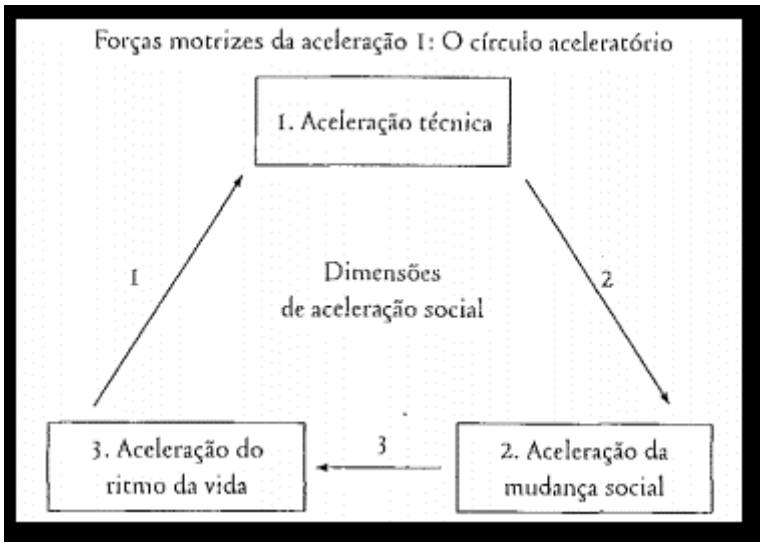
O jornalismo contemporâneo, surgido na ascensão do período industrial, liga-se à temporalidade não apenas pela periodização da produção noticiosa, mas pela apreensão do jornalismo ao fato cotidiano. Conforme aponta Ramonet (1999, p. 35), a etimologia da palavra jornalista significa "analista de um dia". Assim, a lógica contemporânea de produção noticiosa, potencializada pelas tecnologias da informação, gira em torno da aceleração e do fetiche pela velocidade (MORETZSOHN, 2002) para que o objetivo seja, mesmo que de maneira idealizada, realizar uma cobertura de todos os fatos do dia.

Deste modo, sob a perspectiva da aceleração social do tempo, o jornalismo se estabelece como uma instituição e uma produção social basilar para a compreensão dos fenômenos comunicacionais. De modo arraigado, a prática jornalística se apropria da lógica da aceleração e se insere no círculo aceleratório, tornando-se, assim, um elemento essencial no processo autopropulsor. Tal círculo, conforme aponta Rosa (2019, p. 302), é definido como um processo

"autopropulsor, que dispõe as três áreas [técnica, movimentos sociais e ritmo da vida] da aceleração numa interação circular, na qual se relaciona no sentido do aumento".

Assim, a função social da aceleração técnica, peça chave do círculo aceleratório, é a de "reduzir a demanda temporal de um processo, criando, com isso, recursos temporais livres" (ROSA, 2019, p. 302). Todavia, o tempo livre gerado pela aceleração técnica é preenchido com outras atividades, gerando, dessa forma, o adensamento de episódios de ação.

[Figura 1]
O círculo aceleratório



Fonte: Rosa (2019)

No âmbito do jornalismo, a aceleração técnica propicia uma produção exponencial de notícias, o que, por sua vez, gera um número maior de aparentes mudanças sociais para serem compreendidas pelos consumidores. O termo "aparente" se justifica uma vez que muitas dessas notícias não são de fato um acontecimento que rompe com a ordem do cotidiano ou que merece a atenção massiva da mídia, mas sim, como pontua Boorstin (1964), pseudoeventos.

No cenário da comunicação política é possível marcar esses pseudoeventos de maneira ímpar, pois os critérios noticiosos se deformam conforme o grau político do sujeito envolvido na ação. A reflexão se faz necessária, por exemplo, quando nos deparamos com notícias com manchetes como "Presidente Bolsonaro passeia de moto e cumprimenta apoiadores em Guarujá (SP)" (MELO, 2020), publicada no ***Portal UOL***, no dia 31 de outubro de 2020, ou "Bolsonaro é bicado por emas no Palácio da Alvorada" (WARTH, 2020), publicada no jornal ***O Estado de S. Paulo***, em 13 de julho de 2020. Ambos os acontecimentos tomaram conta dos noticiários e das redes sociais em suas respectivas datas de publicações; entretanto, eles não possuem valor político ou jornalístico algum, pois não alteram a ordem do cotidiano e muito menos a política nacional. Todavia, no cenário de aceleração social, a noticiabilidade se altera e alarga as possibilidades, tornando o jornalismo político – mas não apenas ele

– em uma espécie de reality-show dos e das governantes. Logo, a validade de determinados conhecimentos acerca do mundo material muda com muito mais velocidade. A construção social da realidade realizada pelas instituições jornalísticas possui, na atualidade, uma efemeridade muito maior não apenas pela aceleração dos processos em si, como também pela carga informacional produzida, distribuída e consumida que, como as notícias acima, não servem a nenhum entendimento amplo sobre a realidade.

Esse aumento das possibilidades dos pseudoeventos surge, como exposto, não apenas da aceleração dos acontecimentos, mas também da dessincronização entre comunicação e política. O tempo midiático exige conteúdos a todo o momento, tendo em vista as infinitas possibilidades oferecidas pela internet. Em contrapartida, a política, com seus ritos longos, atua em uma dinâmica própria, impondo aos outros campos sociais uma temporalidade intrínseca a si. O choque entre ambas as temporalidades produz efeitos adversos que ainda estão a ser explorados e analisados. Como aponta Rosa (2019, p. 530), "a dessincronização, que tem sido cada vez mais observada, gera o risco de que a política tome decisões anacrônicas que, no momento de sua aplicação, já se encontrem ultrapassadas".

Nesse sentido, Hartmut Rosa (2019) descreve um processo cada vez mais comum no que diz respeito à comunicação e à aceleração. Primeiro, o autor evidencia o paradoxo da falta de tempo na contemporaneidade, ao passo que a revolução técnica possibilita o tempo ócio, tendo em vista a celeridade dos processos. Em seguida, Rosa se confronta com duas evidências essenciais para a compreensão do problema: o medo de perder oportunidades e a compulsão à adaptação. A primeira evidência age no cerne da ideia de "gozar aceleradamente as opções do mundo" (ROSA, 2019, p. 365), ou seja, o aumento do número de experiências. Já a segunda converge com a aceleração da mudança social e direciona o indivíduo ao sentimento de ***estar sobre declives escorregadios***, onde "quase todo o conhecimento e conquista estabelecida está sob a ameaça da obsolescência" (ROSA, 2019, p. 268). Pode-se inserir aqui o âmbito noticioso, pois abriga a dissociação entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativas, logo, "condições de ação e determinações situacionais perdem sua validade em intervalos cada vez mais curtos" (ROSA, 2019, p. 309).

Presentismo: uma consequência da cultura midiática

Embora já bastante citada, a máxima de Marx sobre a liquidez dos fatos e das religiões e suas consequentes transformações não se deixa envelhecer. Pelo contrário, ao avançar da história, percebe-se claramente a força com que tal ideia ainda ecoa e se manifesta nas sociedades. Da economia à cultura, a transformação constante e veloz de ações, fenômenos, ideologias e outras camadas sociais demonstram a validade da frase impressa no ***Manifesto comunista***.

Berman (2007), crítico de arte, em seu clássico ***Tudo que é sólido desmancha no ar***, busca em obras da literatura mundial respostas e características do espírito da modernidade que urgia no século XIX e

XX. O autor esmiúça desde ***O sofrimento do jovem Werther***, de Goethe, passando pelo ***Manifesto comunista*** de Marx e Engels e poemas de Baudelaire, até o subdesenvolvimento presente em Dostoiévski. Deste modo, Berman encontra em cada obra fragmentos do espírito da modernidade, que reconstrói pouco a pouco. Para ele:

> O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, e acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades (BERMAN, 2007, p. 25).

Deste modo, os sistemas dinâmicos de comunicação são obrigados a se desenvolverem conforme o ritmo social. Em face da constante fragmentação, estar presente e ativo 24 horas por dia, sete dias por semana, para usar das ideias de Crary (2016), se faz necessário. Trata-se de dar o furo jornalístico e chegar na frente, mas não apenas isso. A narrativa que produzida por meio do discurso jornalístico articula diversas ferramentas que, dada a enunciação, constroem o presente e, na repetição exaustiva ao longo de um dia, transformam as notícias em um presente ***ad infinitum***.

Antunes (2007, p. 27), ao analisar a produção do acontecimento jornalístico, afirma que "o 'presentismo' teria raízes em um fenômeno de percepção difusa da diminuição do sentido histórico em favor de um horizonte restrito somente ao presente". Tal afirmação caminha ao lado do que Castells (1996) chama de tempo intemporal, no sentido perceptivo do tempo e do que Rosa (2019, p. 577) afirma ser a destemporalização da vida, isto é, a "desinstitucionalização do percurso de vida" e o abandono da identidade estável por um projeto de vida instável. Ao fim, o desenvolvimento de uma subjetividade que se baseia constantemente no momento, ao passo que encurta o presente, provoca no consumo jornalístico o sentido de imediaticidade do "tempo real". Antunes continua:

> Muitas vezes associado à dinâmica dos meios de comunicação e seu fluxo ininterrupto e dantesco de informações que vincularia os indivíduos a uma imediaticidade [...] o elemento chave é a formação de um hábito cultural marcado pelo choque e pela repetitividade (ANTUNES, 2007, p. 27).

O autor parte da hipótese de que o presentismo é um fenômeno derivado da ausência de critérios para a associação, no que tange ao relato jornalístico. Para ele, "a temporalidade é tomada como um mero dispositivo de ativação da atualidade da notícia pela sua equivalência com o presente histórico" (ANTUNES, 2007, p. 27). Deste modo, a ideia de passado, presente e futuro adentra um vórtice de

reconfiguração, pois tais parâmetros se chocam e desenvolvem em si uma crise de percepção temporal destes marcos. As certezas que se assentavam em tais marcos históricos – passado, presente e futuro – se chocam no ambiente midiático-jornalístico e trazem novas dinâmicas e configurações. Hartmut Rosa (2019), ao analisar o processo de destemporalização da vida, sintetiza, principalmente no âmbito das auto relações subjetivas, o estado de impermanência.

> A notícia, ao contrário, fia-se em uma "visão superficial do mundo proposta pelas mídias, na qual não há nenhuma duração, nenhuma (ou quase nenhuma) perspectiva quanto ao passado, nenhuma (ou insignificante) projeção para o futuro". A notícia não tem nenhuma espessura temporal, mas simula tal condição por meio do "blefe" da narrativa, que insere o processo de conversão do acontecimento em notícia "numa interrogação sobre a origem e o devir" (ANTUNES (2007) apud CHARAUDEAU, 2006, p. 135).

A notícia, em sua forma tanto clássica quanto contemporânea, é a síntese do que Rosa (2019) chama de destemporalização da vida, o que se aplica, portanto, no entendimento subjetivo. Para o sentido histórico, Rosa contempla no conceito de destemporalização da história a perda do sentido da ideia de progresso e a desorientação política "em função do ritmo de transformação acelerado" (ROSA, 2019, p. 577).

Desse modo, é possível refletir sobre as bases de construção do sentido de atualidade trazidas pelo discurso jornalístico, conforme aponta Franciscato (2003), em contraponto ao cenário de aceleração social do tempo esmiuçado por Rosa (2019). Para Franciscato, a instantaneidade, a periodicidade, a simultaneidade, a novidade e a revelação pública são bases sócio-históricas essenciais para o sentido de atualidade. Todavia, tais bases se agarram não ao entendimento subjetivo, mas à compreensão de fenômenos sociais que, em correlação, definiram historicamente o que seria a atualidade para a deontologia jornalística. Em seu trabalho "Atualidade no jornalismo: bases para sua delimitação teórica", o autor relata o processo de aceleração social como uma característica da concepção contemporânea de atualidade para o jornalismo.

Franciscato (2003), ao descrever os modos de materialização do fenômeno da aceleração social no processo jornalístico, acaba por fazer uso apenas da questão tecnológica e material, deixando de lado reflexões sobre os possíveis efeitos dessa aceleração na constituição da subjetividade dos leitores. Todavia, as empresas jornalísticas nos séculos XIX e XX se beneficiavam justamente dessa questão, que as faria, no século XXI, se reinventarem. "As organizações jornalísticas, já transformadas em empresas com seus ritmos industriais e de administração do tempo, experimentavam de forma específica esta ênfase à velocidade e à aceleração dos processos produtivos" (FRANCISCATO, 2003, p. 153).

Desse modo, no campo da subjetividade, Dalmonte (2010) parte de Santo Agostinho e Ricoeur para compreender o triplo presente pelo qual é formada a narrativa jornalística. De acordo com o autor mineiro, o entendimento de Santo Agostinho sobre a tríade do presente – composta pelo presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente

das coisas futuras – forma a base da narrativa jornalística.

> O presente das coisas passadas refere-se à concepção histórica, que, em sentido amplo, deve ser revisitada, pois é a historicidade dos fatos que agrega sentido, atualizando o ocorrido, que pode ser apresentado e reinvestido de significados. O presente das coisas presentes é o fato enquanto tal; é o anúncio ou apresentação de um acontecimento. O presente das coisas futuras refere-se à influência no porvir que o acontecimento narrado pode fazer ressoar (DALMONTE, 2010, p. 339).

Seja qual for o caminho tomado para compreender a relação intrínseca entre a produção jornalística e o tempo presente, discussões de cunho filosófico surgem justamente para dar dimensão não apenas prática e material, mas também subjetiva e abstrata àquilo que costumeiramente se chama de tempo.

O presentismo, por sua vez, em uma relação mútua, desenvolve-se e ampara-se na sociedade da aceleração social do tempo. O próprio entendimento de ***declives escorregadios*** apresentado por Hartmut Rosa (2019) elucida o fenômeno, por meio do qual se materializa a necessidade de se estar em constante atualização. Embora ambos os entendimentos se direcionem para objetos específicos, é possível compreender que, em uma sociedade em que a atualização dos desejos, dos fatos e dos saberes é cada vez mais urgente, o presentismo se torna uma característica, uma consequência iminente. Nada mais natural, portanto, que a extensão dessa consequência para o campo noticioso, no qual ocorre a mediação dos acontecimentos e a produção do simbólico.

Curto-curto: para exemplificar a situação

Assim, tendo em vista os cenários esboçados acima, convém neste momento tratar dos parâmetros subjetivos do indivíduo inserido na sociedade da aceleração e, consequentemente, da dinâmica atrelada ao processo de consumo de notícias.

Ao analisar as experiências e seus impactos na subjetividade, Rosa (2019) elabora padrões para compreender o reflexo de diversas ações na memória humana sob a alcunha de ***paradoxo temporal subjetivo***, isto é, os rastros que algumas experiências deixam na memória e nos sentidos dos sujeitos. Quais ações prolongam a memória e quais encurtam? O autor, ao fazer uso de outros referenciais, enquadra práticas esportivas, artísticas e do ramo do entretenimento, assim como faz ao se guiar pelas ideias de Ariane Barth para desenvolver o ***paradoxo da televisão***.

> Minha suposição é que os rastros de memória, no caso da televisão (e dos jogos de computador), se apagam tão rapidamente porque a experiência, em primeiro lugar é dessensualizada e, em segundo, é geralmente descontextualizada. Dessensualizada significa, aqui, que somente os sentidos visual e auditivo são solicitados, enquanto sensações táteis e olfativas (que possuem, reconhecidamente, uma maior importância para a memória de longo prazo) [...] Além disso, todos os estímulos provêm de uma estreita 'janela', espacialmente limitada (ROSA, 2019, p. 288).

Os postulados do fenômeno descrito são apropriados para estas páginas, que, em um movimento teórico-conceitual, enquadram o consumo jornalístico de notícias. Portanto, não se propõe alternativas ou reflexões sobre o uso do olfato ou do tato em um primeiro momento, mas se debruça sobre a contextualização do jornalismo e de seu espaço reduzido em dispositivos móveis. Para compreender, então, tal fenômeno no plano empírico, pode-se analisar a capa da versão impressa do jornal *Folha de S.Paulo* (Figura 2).

[Figura 2]
Primeira página da *Folha de S.Paulo* de 24 de novembro de 2020


FOLHA DE S.PAULO

DESDE 1921 ★★★ UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

TERÇA-FEIRA, 24 DE NOVEMBRO DE 2020

Vacina de Oxford é até 90% eficaz, aponta teste

Boulos sobe a 45% e reduz vantagem de Covas, com 55%

Votos nulos, brancos e indecisos migram para psolista enquanto tucano estaciona, mostra Datafolha

Com alta de casos, Einstein priorizará pacientes de SP

Beto foi ficando roxo, testemunha afirma em relato

Ações caem mais de 5%, e Carrefour anuncia fundo antirracismo

A perda de Marina Kohler Harkot

ENTREVISTA
Monica Benício
Compromisso em 2022 é derrubar o bolsonarismo

Candidato em GO, intubado, ignora estar no 2º turno

Pandemia no Brasil

Taxa de ocupação é a menor em 28 anos na pandemia

Governo Trump autoriza transição com grupo de Biden

Modelo acusa de estupro senador Irajá Silvestre Filho

Ilustrada B9
A vida vai melhorar
Martinho da Vila lança disco saudoso sobre o Rio e já sonha com Carnaval

EDITORIAIS A2
Centrão expandido
Pandemia no futebol

Melanoma

É possível localizar, na Figura 2, ao lado e abaixo da manchete "Boulos sobe a 45% e reduz vantagem de Covas, com 55%", outras 14 chamadas menores que se espalham por toda a primeira página. As maiores têm um pequeno texto de introdução ao tema da matéria, mas as outras, não. A descontextualização dos temas é visível, pois várias editorias são lançadas de modo aparentemente aleatório, não propondo nem diálogo com os temas importantes nem com a chamada principal. Como afirma Genro Filho (1987, p. 187), "ao separar as notícias e tratá-las

de forma descontínua, desintegra e atomiza o real, favorecendo a superficialidade da reflexão e a alienação". O jornalismo impresso realiza esse feito desde seus primórdios e o digital segue a mesma linha, mas agora com as potencialidades que a velocidade impõe.

De acordo com uma pesquisa da empresa Comscore (2020), "A próxima fronteira da mídia", que objetivou compreender o consumo de notícias entre as gerações X, Y, e Z, há na atualidade uma transição em massa do uso do desktop para o ***mobile*** como principal plataforma de consumo de informação. A pesquisa apontou um aumento acima de 50% nos diferentes segmentos editoriais. Além disso, apresentou que 66% dos jovens da geração Z – pessoas com menos de 25 anos – tendem a ler as notícias de maneira rápida e superficial. Com esse cenário delimitado pela pesquisa, convém trazer ao debate um entendimento de Ciro Marcondes Filho (1986) para se somar à reflexão:

> Tudo deve ser exposto até se queimar. Como nas antigas películas de cinema ou nos projetores de ***slides*** sem sistema de refrigeração, a exposição excessiva de um diagrama queima o filme, fazendo-o desaparecer. No jornalismo, a exposição, depois a superexposição de pessoas, fatos, acontecimentos, provoca um processo social de "queima" do fato, na medida em que as notícias excessivamente veiculadas tornam-se inócuas, não provocam mais nenhum efeito, conduzem ao seu total esquecimento. O excesso é a forma mais eficiente de extermínio da coisa e de seu total apagamento da memória (MARCONDES FILHO, 1986, p. 21).

No ambiente digital está presente tanto a consolidação do fenômeno descrito por Rosa (2019) acerca do padrão curto-curto quanto a desinformação delimitada por Marcondes Filho (1986) por meio do excesso. A exemplo disso, no período entre 1 e 7 de dezembro de 2020, 288 matérias, entre editorias, colunas de opinião, notícias e outros gêneros, continham o termo covid-19 na busca padrão no site da ***Folha de S.Paulo.*** O alto número de resultados em um período curto se justifica pela diversidade de gêneros jornalísticos em uma produção que se ramifica e se potencializa seja pela aceleração técnica, que se aprimora a cada dia, seja pela aceleração das mudanças sociais.

No turbilhão deste cenário, mudanças estruturais ocorrem nos âmbitos sociais. A política é um setor que ao longo dos anos se defronta com o poder e com as consequências das múltiplas acelerações descritas por Rosa (2019). Neste sentido, o projeto político de construção de uma sociedade democrática não apenas se dilui no tempo, como se baseia nele para tomar corpo social dentro do processo histórico. Não obstante, o tempo político e o tempo social, ambos em processo de aceleração, se encontram, na contemporaneidade, em dessincronização. Os longos ritos políticos não acompanham mais a velocidade pela qual a sociedade se move e acaba, por fim, agindo como uma categoria de inércia preconizada por Rosa:

> [...] a pressão aceleratória sobre o sistema político para a expedição rápida de decisões definitivas é, a princípio, uma consequência direta da aceleração do rimo de desenvolvimento e de transformação de outros sistemas sociais, especialmente

> da circulação econômica e da inovação técnico-científica (ROSA, 2019, p. 528).

A comunicação política jornalística se defronta em parte com esse mesmo problema. O avanço dos sistemas comunicacionais e as lógicas cultural técnica se apropriam do fetiche pela velocidade e da notícia em primeira mão, causando ruídos de forma e de conteúdo para a comunicação.

Assim, os ruídos de forma convergem no sentido de que é preciso, na atualidade, reinventar a comunicação para os meios ***mobile***, tendo em vista sua efemeridade e a necessidade de atualização dos conteúdos em um modelo 24 horas. Para ampliar as possibilidades sobre a forma jornalística, cabe um adendo partindo do crítico literário Roberto Schwarz sobre as formas literárias:

> A forma – que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar – seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes (SCHWARZ, 2012, p. 48).

O também crítico literário Antonio Candido (2014), ao analisar os modos possíveis de relação entre forma do texto literário e sociedade, ou seja, entre obra e condicionamento social, delimita seis concepções possíveis de análise entre esses dois eixos. Dentre elas, apenas duas nos interessam: 1. a relação do texto jornalístico com as condições sociais; e 2. os modos de representação da sociedade por meio do texto jornalístico. Entretanto, ao desenvolver suas ideias sobre forma e sociedade, Candido não apresenta uma metodologia sistematizada ou chaves de análise claras sobre como realizar tal leitura do texto literário ou, no caso em específico deste artigo, jornalístico.

A forma, delimitada por uma estrutura rígida quando se olha para a notícia, se encontra em um processo de mudança frente às transformações no uso. Como sintetiza McLuhan (2012), o meio é a mensagem. A notícia, sendo majoritariamente consumida pelos dispositivos móveis, torna-se algo transitório, momentâneo, como os aparelhos que servem como tela de leitura do mundo.

Já os conteúdos em si necessitam da mesma transformação, pois o público se transforma, muitas vezes se abrangendo e se especializando. Para os pesquisadores em jornalismo Adghirni e Pereira (2011, p. 45), "tais mudanças podem ser atribuídas à possibilidade de acesso a informações por meio de bases de dados, à convergência de mídias e de redações e à proliferação de mídias institucionais e de ferramentas de autopublicação", o que, por fim, altera forma, conteúdo, lógica de produção e dinâmicas de consumo.

Este cenário é sintomático em relação ao momento político pela qual as democracias representativas passam. Com a ascensão da internet e das mídias sociais como campo de batalha de espectros ideológicos, tanto a aceleração temporal quanto a produção de notícias falsas ganham destaque. Como pontua Rosa (2019), os movimentos aceleratórios e a síndrome dos ***declives escorregadios*** empurram o sujeito para a margem a todo momento, obrigando-o a estar sempre atento aos últimos acontecimentos, notícias e tendências.

Neste sentido, as notícias falsas ganham destaque não por apenas manipular e distorcer a verdade, mas também por se tornarem comuns em um ambiente infodêmico, isto é, como preconizado pela Organização Mundial da Saúde (OMS, 2020, p. 2), "um excesso de informações, algumas precisas e outras não, que tornam difícil encontrar fontes idôneas e orientações confiáveis quando se precisa". Estamos em um cenário em que 65% da população possui um dispositivo móvel, tendo na palma da mão a chance de replicar notícias falsas (CANAVILHAS; FERRARI, 2018).

Considerações finais

Deste modo, o cenário esboçado é o de processos que se aceleram. A técnica se acelera, produzindo o aumento do ritmo da vida, isto é, os episódios de ação se tornam concomitantes à duração dos saberes, da cultura e de normas sociais, que perdem seus prazos de validade cada vez mais rápido. Assim, os diversos campos sociais são atingidos de uma maneira única, intrínseca a eles e a suas dinâmicas.

O jornalismo, como visto neste artigo, não foge à realidade dos fatos. A situação dessa parte da comunicação social se insere no cenário de fenômenos aceleratórios devido à alteração de suas bases essenciais pela aceleração dos processos. A essa altura, pontuar que a internet alterou as estruturas e os processos da notícia é, como diz a expressão popular, chover no molhado. Todavia, destacar o papel da internet e dos dispositivos móveis é demasiadamente importante, pois tais meios se tornam uma chave de compreensão essencial do cenário atual, seja quando se fala em aceleração temporal, infodemia ou usos sociais da comunicação.

Não obstante, destacar tais ações no âmbito da produção jornalística é essencial, mas lançar luz sobre a recepção dos produtos jornalísticos no cenário contemporâneo de aceleração social é urgente, e foi desta tarefa que este artigo se ocupou. Por meio dos escritos de Hartmut Rosa, em um diagnóstico do tempo atual, confrontou-se teorias acerca da subjetivação no consumo de notícias, mas não sem antes enquadrar o campo jornalístico como um ator essencial ao círculo autopropulsor da aceleração, principalmente no que concerne às mudanças sociais, tendo em vista a proliferação dos pseudoeventos no jornalismo.

Outrossim, o padrão curto-curto desvelado por Rosa (2019) sintetiza, em um movimento teórico-conceitual, a subjetividade do sujeito imerso em uma rede infindável de informações que cruzam seu cotidiano a todo o momento. O trabalho da memória, no sentido de uma informação que vem e vai rapidamente, como aponta Marcondes Filho (1986, p. 21) ao falar que a "superexposição de pessoas, fatos e acontecimentos provoca um processo social de 'queima' do fato, na medida em que as notícias excessivamente veiculadas tornam-se inócuas", aplica e potencializa a mesma dinâmica no âmbito do consumo noticioso na contemporaneidade.

Tal padrão estudado por Rosa ainda carece de aprofundamento, tendo em vista sua importância para o estatuto jornalístico em tempos de desinformação. É, por

fim, impossível esgotar as possibilidades de reflexões em poucas páginas, seja acerca da teoria da aceleração social do tempo, seja acerca da comunicação jornalística e suas complexidades traçadas no tecido social, cultural e econômico frente à sociedade da aceleração.

[CAIO TERUEL]
Jornalista e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).
E-mail: caioteruel05@gmail.com

[HELDER PRIOR]
Professor visitante estrangeiro na UFMS. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Realizou estágio de pós-doutorado na Universidade de Brasília (UnB) e na UBI.
E-mail: helder.prior@gmail.com

Referências

ADGHIRNI, Zélia Leal; PEREIRA, Fábio Henrique. O jornalismo em tempo de mudanças estruturais. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 24, p. 38-57, 2011.

ANTUNES, Elton. Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 25-40, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BOORSTIN, Daniel. **The image**: a guide to pseudo-events in America. New York: Harper and Row, 1964.

CANAVILHAS, João; FERRARI, Pollyana. Fact-checking: o jornalismo regressa às origens. *In*: BUITONI, Dulcilia Schroeder (org.). **Jornalismo em tempo de transformação**: desafios de produção e de ação. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 30-49.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede** – a era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1996. v. 1.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

COMSCORE. **A próxima fronteira da mídia**. Amsterdam, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3F9KsTa. Acesso em: 1 out. 2021.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. Ubu, 2016.

DALMONTE, Edson Fernando. Presente: o tempo do jornalismo e seus desdobramentos. **História**, [*s. l.*], v. 29, n. 1, p. 328-344, 2010.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A atualidade no jornalismo**: bases para sua delimitação teórica. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê, 1987.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia**: jornalismo como produção social da segunda natureza. São Paulo: Ática, 1986.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

MELO, Lucas. Presidente Bolsonaro passeia de moto e cumprimenta apoiadores em Guarujá (SP). **Uol**, Guarujá, 31 out. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3zJNgCv. Acesso em: 27 set. 2021.

MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real**: o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Entenda a infodemia e a desinformação na luta contra a COVID-19**. [*S. l.*]: Opas, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3lX2YFx. Acesso em: 9 dez. 2020.

RAMONET, Ignacio. **A tirania da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

ROSA, Hartmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WARTH, Anne. Bolsonaro é bicado por emas no Palácio da Alvorada. **Estadão**, São Paulo, 13 jul. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3AMj23h. Acesso em: 27 set.2021.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

ETNOMÍDIA INDÍGENA COMO NARRATIVA DAS RESISTÊNCIAS

[ARTIGO]

Vinicius Guedes Pereira de Souza
Universidade Federal de Mato Grosso/Universidade de São Paulo
Raylson Chaves Costa
Universidade Federal de Mato Grosso

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente artigo, por meio de pesquisa bibliográfica no campo da comunicação decolonial com práticas etnomidiáticas indígenas e da análise imagética de produto audiovisual, pretende contribuir para as discussões sobre as produções próprias do Povo Terena em Mato Grosso do Sul (MS) e seu papel no combate às estratégias para invisibilizar a presença de seus corpos no estado. O texto traz apontamentos feitos a partir das provocações levantadas pelo filme "Primeira Cavalgada Indígena – Grito dos Excluídos", do realizador Angelo Terena, que trabalha com audiovisual desde os 15 anos de idade, criando imagens autônomas sobre seu povo. O filme mostra reivindicações da comunidade no dia do "descobrimento do Brasil", por meio de uma manifestação na rodovia que dá acesso à aldeia, reunindo crianças, jovens e anciões.

Palavras-chave: Etnomídia indígena. Povo Terena. Decolonialidade.

This paper, by using bibliographic research in the field of decolonial communication with indigenous ethnomediatic practices and audiovisual product image analysis, aims to contribute to the discussions on the Terena's People own productions in Mato Grosso do Sul (MS) and their role against strategies to make their bodies invisible in the Brazilian state. The text brings notes from the provocations raised by the video *Primeira Cavalgada Indígena – Grito dos Excluídos* ("First Indigenous Ride - Scream of the Excluded"), by the director Angelo Terena, who works with audiovisual since the age of 15 creating autonomous images about his people. The film shows demands of the community on the day of "the discovery of Brazil", by means of a demonstration on the road that gives access to their village, bringing together children, young people and elders.

Keywords: Indigenous ethnomedia. Terena people. Decoloniality.

Este artículo, desde una investigación bibliográfica en el campo de la comunicación decolonial con prácticas de etnomedias indígenas y el análisis de la imagen de los productos audiovisuales, pretende contribuir a las discusiones de las producciones del propio pueblo Terena en Mato Grosso do Sul (Brasil) y su papel frente a las estrategias de hacer sus cuerpos invisibles en el estado. El texto trae notas de las provocaciones planteadas por la película "Primeira Cavalgada Indígena – Grito de dos Excluídos", del director Angelo Terena, quien trabaja con el audiovisual desde los 15 años al crear imágenes autónomas sobre su gente. La película muestra las demandas de la comunidad en el día del "descubrimiento de Brasil" a través de una manifestación en la carretera que permite acceder al pueblo, reuniendo a niños, jóvenes y ancianos.

Palabras clave: Etnomedia indígena. Pueblo Terena. Decolonialidad.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185427

Introdução

Este artigo parte das discussões desenvolvidas no projeto de dissertação de mestrado no qual trabalhamos a etnomídia indígena presente em alguns territórios do Povo Terena, no Mato Grosso do Sul (MS). Neste primeiro momento, vamos analisar as relações desenvolvidas por Angelo Terena no filme *Primeira cavalgada indígena – grito dos excluídos* (2019). Mas antes precisamos revisitar abordagens teóricas desenvolvidas por pensadores indígenas e não indígenas acerca das produções etnomidiáticas em terras indígenas (TI). Isso é importante porque existem particularidades específicas no modo de produzir de cada realizador. O cineasta Terena Gilmar Galache, por exemplo, não reproduz os mesmos olhares que Angelo Terena, pois partem de comunidades e experiências distintas.

Mesmo partindo de olhares diferentes, são corpos atravessados por saberes de suas comunidades, dos anciões, dos encontros com outros parentes e por ancestrais que os guiam. Por muito tempo, sustentou-se o discurso de que povos indígenas se tornavam "civilizados" ao se apropriarem de "ferramentas", conforme Gilmar Galache (2017, p. 18) pontua sobre o mito do herói civilizador. Então, o movimento indígena encontra no espaço comunicacional um lugar possível para suas próprias narrativas sobre os fatos. Uma comunicação capaz de atravessar fronteiras na defesa dos saberes tradicionais, de fabular o cotidiano, de salvaguardar suas memórias e, principalmente, de sobreviver ao extermínio causado pelo Estado e por ruralistas. Todavia, conforme lembra Raquel Carneiro Gomes (2019), a etnomídia indígena não começa na dominação da tecnologia, mas nas diversas práticas atravessadas pela tecnologia da oralidade, do corpo e da natureza.

Ao tratar de práticas etnomidiáticas, estamos falando do deslocamento de saberes para o campo da comunicação com responsabilidade, sem uma "mentalidade extrativista", como pontua Ramón Grosfoguel (2016, p. 133), em que existe uma apropriação e um apagamento dos saberes tradicionais por parte de acadêmicos/universidades ocidentais, que descontextualizam e despolitizam tais conhecimentos.

Nosso objetivo com este trabalho é apresentar a produção de Angelo Terena, evidenciando os saberes com base na análise de frames do filme. Um realizador que produz das "margens", por meio das práticas etnomidiáticas, para divulgar a luta e a cultura de seu povo.

Etnomídia indígena como prática decolonial

Segundo Renata Machado (2018), o termo etnomídia surge em 1997 com o grupo de pesquisa "Etnomídia – Pesquisa em mídia e etnicidades", da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), para debater os impactos midiáticos sobre os grupos étnicos. Mas ganha força pela perspectiva indígena quando o comunicador Anápuáka Muniz Tupinambá, ao perceber que poderia produzir informações através de diferentes ferramentas comunicacionais, ou seja, narrativas desconstruídas dos processos mercadológicos da comunicação, cria, em 2007, o Web Brasil Indígena.

A utilização do termo, entretanto, não marca o início dos trabalhos de etnomídia indígena pelo país. De acordo com Raquel Gomes Carneiro (2019), as disputas de narrativas surgem com força entre as décadas de 1970 e 1980, quando o movimento indígena percebe na comunicação um importante aliado na luta. Uma de suas primeiras expressões foi um informativo chamado "Luta Indígena" (1976), realizado pelas comunidades Kaingang, Xokleng e Guarani na região Sul do país. Além disso, temos o trabalho marcante do "Programa de Índio" (1985), transmitido na rádio da Universidade de São Paulo (USP), comandado por Aílton Krenak, Álvaro Tukano e Biraci Yawanawá, com informações em formato de entrevistas e depoimentos na língua materna das lideranças.

Essa comunicação, pensada e produzida por indígenas, abriu espaço para novas articulações dentro do próprio movimento, levando essas práticas etnomidiáticas para áreas indígenas, fomentando a aquisição de equipamentos tecnológicos, como celulares, câmeras, computadores, rádios, antenas de transmissão, que passaram a possibilitar interações e partilha dos saberes entre comunidades que antes não se conheciam. São processos que influenciam visões da própria comunidade sobre seu corpo no espaço midiático e, principalmente, os olhares dos não indígenas sobre suas realidades – antes, os meios de comunicação representavam os indígenas como "ladrões"[1], "preguiçosos", "bugres", "selvagens", "invasores", e tais títulos tornavam-se verdades absolutas.

Como lembram Eliene Amorim de Almeida e Janssen Felipe da Silva (2015), os povos que viviam/vivem em *Abya Yala* foram os primeiros condenados por um processo de inferiorização eurocêntrica e dizimação: "[...] a Colonialidade é constitutiva da Modernidade, e não derivada. A Colonialidade é a face obscura da Modernidade" (p. 48).

Existe uma disputa de narrativas sobre os corpos indígenas em cena. A articulação em torno da etnomídia pode ser entendida como um passo para fugir dos "espelhos" que cercam os povos indígenas. Como pontua Frantz Fanon (1968), o olhar do outro não paralisa, não amedronta e não perturba, são os colonizadores que devem se preocupar com as emboscadas que vêm criando.

Segundo Aníbal Quijano (2005), a colonização colocou uma série de configurações – culturais, históricas, experienciais etc. – de dominação daqueles que vivem fora do continente europeu. Associado a isso temos um jogo de classificação social por raça, em que toda população é subordinada pelos colonizadores através do controle dos espaços que determinados sujeitos ocuparão. Além de criar um apagamento epistêmico dos conhecimentos que já existiam nas terras colonizadas, forçam a colônia a entrar numa episteme do Ocidente.

Para Nelson Maldonado-Torres (2008), o racismo epistêmico é legitimado para evitar o reconhecimento do outro, os condenados, como seres dotados de humanidade. E para isso se concretizar, existe uma crença incondicional nos saberes produzidos pela Europa. Como pontua Erick Torrico (2019), as consequências desse apagamento e silenciamento dos outros saberes atingem a comunicação.

1 Importante notar um certo padrão utilizado por alguns jornalistas em suas reportagens, como em "Jornalista é condenado por ofensa aos Guarani-Kaiowá". Disponível em: https://bit.ly/3onqfDe. Acesso em: 28 fev. 2021.

> O centrismo-ocidental atravessa, assim, o espaço teórico comunicacional a partir de suas bases histórico-sociais e epistemológicas. É por esse motivo que se pode falar de uma comunicação 'centrada'; em outras palavras, de um campo de estudos inscrito – desde o nascimento – no âmbito de interesses, sujeitos e procedimentos da ciência do Ocidente, apresentada como se fosse a única construção conceitual possuidora de bom senso e plausibilidade. (TORRICO, 2019, p. 95).

Dessa maneira, podemos convergir que, necessariamente, a etnomídia indígena parte do ponto de subverter a lógica do Ocidente. Serão os indígenas que contarão suas histórias com fabulações possíveis. Não será somente o não indígena o detentor dessas produções. Carneiro (2019) nos lembra que o tempo indígena demarca um lugar muito particular de cada *sujeito comunicacional indígena*, que congrega a natureza e o corpo, não se localizando na perspectiva do tempo do "relógio" em que os não indígenas se encontram imersos. A natureza faz parte do corpo e o corpo faz parte da natureza. Derrubar a colonialidade é inverter lógicas encontradas no "trabalho; no sexo; na subjetividade; na autoridade; no conhecimento eurocêntrico; na escola e no seu currículo, [...] a Colonialidade envolve um complexo sistema de hierarquias [...]" (ALMEIDA; SILVA, 2015, p. 48).

Portanto, o movimento indígena pode estar entrando numa fase que Naine Terena (2019) tem chamado de "quarto momento"[2], no qual os artistas-comunicadores utilizam as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) como defesa de seus direitos, para reunir seus pares e aliados, causar impacto, preservar suas memórias e sensibilizar os discursos deturpados sobre os povos indígenas. São produções que partem de vivências particulares, mas sempre atendendo aos pedidos de seus anciões e comunidades.

Essas práticas etnomidiáticas podem ser encontradas na ideia trazida por Torrico (2019) na busca por uma comunicação "ex-cêntrica", aquela que rompe com o grupo "superior" e atravessa as fronteiras definidas pelo Ocidente. Para isso, é necessário pensar a partir das experiências da subalternidade, encontrando nessa comunicação uma rota alternativa ao proposto pelo "centro".

> Estamos, portanto, convocados a fazermos parte de uma revolta multidimensional na esfera comunicacional que, a partir da perspectiva subalterna, mude os âmbitos de sua epistemologia e ontologia, renove sua teorização e questionamentos e revitalize uma prática cotidiana que oriente à emancipação e humanização. Decolonizar, em nosso caso, quer dizer deixar de ver a comunicação e seu campo com os olhos da tecnocracia, do mercado e da fé cega para retomar o controle político e recuperar o conteúdo libertador

2 Segundo Terena (2019), o primeiro momento teve início com as políticas de extermínio das populações indígenas do Brasil; o segundo momento foi revelado na tentativa de integração dos povos indígenas e sua identidade originária; o terceiro momento surgiu a partir da Constituição de 1988, ocorrendo uma maior autonomia dos povos originários. Contudo, a autora pontua que é cedo para demarcar ou finalizar se estamos mesmo vivendo o "quarto momento", mas é um caminho para olhar a temática.

em seu sentido e prática. (TORRICO, 2015, p. 109, tradução nossa)[3].

Nesse sentido de ex-cêntrica, Carneiro (2019) lembra que a etnomídia indígena parte de um pensamento decolonial, pois abraça a urgência da necessidade de expressão pelos povos indígenas como agentes de suas histórias. Isso também ocorre com as realidades que passam o corpo, a memória, a natureza e que atravessam a voz hegemônica das grandes mídias ao produzir uma pluralidade de narrativas originárias. Walter D. Mignolo (2008, p. 304) pontua que "decolonial significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade".

Mas nesse campo é necessário tomar os devidos cuidados. As práticas etnomidiáticas indígenas não podem ser reduzidas a caixinhas formatadas por nós, não indígenas, sobre o que são ou não são. André Brasil (2012) lembra que ao essencializar o "cinema indígena" podemos negligenciar a diversidade e singularidade das experiências construídas por esses sujeitos. Ao trazer essa ideia para o campo da etnomídia indígena, deve-se observar a maneira como os indígenas entendem sua própria produção.

Narrativas atravessadas pelos "Gritos dos Excluídos"

Voltemos nossos olhares para o trabalho desenvolvido pelo realizador do Povo Terena, Jhony Angelo Faustino, residente na Retomada Mãe Terra (TI Cachoeirinha) na cidade de Miranda (MS), locutor na Rádio Terena FM na Aldeia Argola (TI Cachoeirinha). Sua trajetória no audiovisual começou com formações organizadas por universidades em seu território, em seguida participou de oficinas oferecidas pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas (Ascuri)[4]. Sua câmera veio em contrapartida à realização de um projeto universitário e seu computador é cedido pela organização Coletivo Ambientalista Indígena de Ação para Natureza, Agroecologia e Sustentabilidade (Caianas)[5].

Nosso primeiro contato foi em 2019, durante o V Encontro da Juventude Terena na Aldeia Limão Verde (Aquidauana-MS), onde eu estava rodando o documentário *Mihe'aka Voxené: Simoné Veyopé Ût*. Na ocasião, percebi a troca de conhecimento dele com outro indígena, assim como o manuseio do equipamento na hora das gravações. Aquele fato me chamou a atenção, porque Angelo mostrou o caminho para o jovem sem dizer "você precisa fazer isso" ou "faça assim que é melhor".

3 No original: "Estamos, pues, convocados a hacernos parte de una revuelta multidimensional en la esfera comunicacional que, desde la perspectiva subalterna, remueva los ámbitos de su epistemología y ontología, renueve su teorización e indagación y revitalice su práctica cotidiana con un norte humanizante y emancipador. Decolonizar, en nuestro caso, quiere decir dejar de ver a la comunicación y su campo con los ojos de la tecnocracia, el mercado, la fe enceguecida y el control político para recuperar el contenido liberador de su sentido y praxis".

4 A Ascuri foi fundada em 2008, pelos cineastas Eliel Benites (Guarani-Kaiowá) e Gilmar Galache (Terena), em parceria com Ivan Molina (Quéchua). Um dos objetivos da associação era fomentar novos realizadores indígenas distribuídos por todo território sul-mato-grossense. Mas, por falta de recursos, não realiza mais oficinas de formação em audiovisual.

5 O computador foi cedido pelas lideranças da organização, por ele precisar mais que o restante do grupo para as edições de seus trabalhos.

Ele buscou a autonomia no "fazer retrato" por parte de novos realizadores, lembrando o processo de formação da própria Ascuri, conforme relembra Gilmar Galache (2017):

> [...] com a ajuda dos espíritos andinos bolivianos, seguindo a versão cosmológica Aymara, da história do Condor, da Águia e da Onça, que seriam as forças que iriam mostrar um caminho diante da escuridão em que nosso planeta está entrando, nós criamos e organizamos a Associação Cultural de Realizadores Indígenas (Ascuri), que trabalha exclusivamente para a busca da autonomia e fortalecimento do jeito de ser indígena, utilizando o audiovisual (p. 12-13).

Nesse contexto, o audiovisual é uma ferramenta que conecta os jovens na partilha do conhecimento, garantindo experiências coletivas, mas particulares de cada realizador. *Primeira cavalgada indígena – grito dos excluídos* (2019)[6], realizado em alusão ao dia da "Independência do Brasil", é um filme manifesto que relata a luta dos povos indígenas contra o silenciamento e o apagamento que o Estado, não indígena, estabelece para eles.

Num primeiro momento, o filme começa com uma voz em *off* de Angelo, introduzindo os motivos da mobilização do Povo Terena e Kinikinau para serem ouvidos. São corpos que resolveram caminhar na rodovia, próxima da cidade de Miranda, com o intuito de reivindicar sua participação na sociedade.

Como pontuam Benedito Diélcio Moreira e Naine Terena Jesus (2018), o audiovisual é uma ferramenta que faz ecoar essas vozes até outras pessoas, utilizando-se das redes sociais para mobilizar outros povos e aliados da causa, assim como forçar ações das autoridades locais. Não são figurantes das histórias criadas pelos não indígenas, são os produtores e agentes de suas histórias.

Antes de passar propriamente para a análise do documentário e de suas imagens, especialmente por um não indígena, é importante lembrar o problema apresentado por Martine Joly (2007) no clássico *Introdução à análise da imagem*, quando fala sobre descobrir e apontar todas as intenções do autor de obra, como a audiovisual em questão.

> [...] uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável. De fato, existem poucas chances de esses três momentos da vida de qualquer obra coincidirem. (JOLY, 2007, p. 44).

O autor de *Primeira cavalgada indígena* expõe abertamente suas intenções ao chamar a obra de manifesto. E as imagens refletem essas intenções. No frame representado na Figura 1, por exemplo, Angelo se dirige diretamente à câmera, naquele momento operada por seu irmão mais velho, Djones Faustino, após sua fala inicial em *off* no vídeo, enquanto vemos as imagens que mostram os manifestantes, tanto homens a cavalo como mulheres e crianças a pé e alguns veículos, incluindo um trator: "Nós estamos reivindicando nossos direitos nessa cavalgada. É 7 de setembro, Dia da Independência do Brasil, mas estamos aqui dizendo que **estamos aqui de pé, lutando pelo nosso povo, pelas gerações futuras** [...]" (PRIMEIRA..., 2019, grifo nosso).

6 Disponível em: https://bit.ly/3kZOlBU. Acesso em: 25 nov. 2020.

[Figura 1]
Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

A tomada com foco no primeiro plano, com o realizador ocupando quase a totalidade da cena e os demais manifestantes bem distantes e menores atrás reforça o protagonismo da fala de Angelo. É o indígena que mostra os seus e envia para a câmera a mensagem e as reivindicações do coletivo, sem intermediários ou traduções. Os adereços como o colar de sementes e o adorno de penas reforçam a identidade étnica. Mas a força da imagem, como explica Barthes (1984), também está no *Studium*, representado tanto pelo contraste dos elementos indígenas com a camisa polo e os óculos escuros, tão comuns em não indígenas, quanto pelo movimento da câmera, que vai do grupo para o indivíduo. A voz é de todos, mas agora se concentra no realizador do vídeo.

Uma das principais reivindicações dos realizadores indígenas é a autoria coletiva. Não existem funções específicas, todos participam do processo de realização. Angelo traz consigo sua representação enquanto voz ativa no movimento indígena jovem da região. Ele contradiz expectativas com o uso das novas tecnologias em comunidades indígenas, pois o temor era de acontecer um afastamento dos jovens do movimento e dos mais velhos. Isso pode ser visto com certa distância na comunidade Mãe Terra, pois além de Angelo, existe o trabalho de Caroline Lencine, idealizadora da página "Mulheres Indígenas Mãe Terra"[7] (Itúkevo Kopenoti), por meio da qual vendem o artesanato produzido pelas mulheres do povo Terena e Kinikinau, além de informarem toda história por trás daquele artesanato e sua importância para seu povo.

[Figura 2]
Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

> A gente tá buscando que reconheçam os nossos direitos [...] nós que somos os povos do estado de Mato Grosso do Sul, índio Terena, né? Buscando nosso direito, **a nossa demarcação da nossa terra** porque nós sabemos que os governos locais não olham por nós [...]. (PRIMEIRA..., 2019, grifo nosso).

Nas cenas seguintes, o filme é ocupado pela voz, fora do quadro, da anciã Maria Belizário, da comunidade Mãe Terra, enquanto vemos o povo caminhando pela rodovia que dá acesso à aldeia. No enquadramento seguinte, temos a imagem de Maria com sua pintura tradicional no rosto e colar no pescoço. Seu olhar acompanha o gesto do realizador, aquele que Barthes

7 Disponível em: https://bit.ly/3CVpKEG. Acesso em: 27 nov. 2020.

(1984) chama de *Operator*, que escorre para a direita e adentra em outro campo imagético. O movimento de câmera prioriza a potência da fala da anciã, não seu rosto ou ornamentos, evocando os saberes presentes naquelas palavras. O método vai ao encontro do pensamento do cineasta indígena Alberto Alvares (2018), segundo o qual a câmera possibilita evocar a importância das pessoas esquecidas em aldeias. Esse aparecer diante da comunidade, para o mundo, é como celebrar sua história.

Para entender a problemática das demarcações de terra do povo Terena, citada pela anciã, precisamos recorrer ao tempo cronológico proposto por Luiz Henrique Eloy Amado (2019), segundo o qual seu povo passou por quatro deslocamentos territoriais. O primeiro se estendeu até a Guerra do Paraguai, chamado de "Tempo do Esparramo", quando suas terras foram espoliadas por fazendeiros; o segundo momento foi de "Tempos de Servidão" nas fazendas da região, com os indígenas "optando" por trabalhar nos territórios sob domínio dos fazendeiros; o terceiro é o alojamento em reservas indígenas, quando surge o trabalho do Serviço de Proteção aos Índios (SPI); e o quarto momento é o "Tempo do Despertar", no qual buscam sua autonomia e a ocupação dos espaços de poder, surgindo o Conselho do Povo Terena.

Nos frames posteriores, o filme é atravessado para nós, enquanto *Spectator*, por aquilo que Barthes chama de *Punctum* (1984), um detalhe que retém o olhar e lança um imaginário para além daquilo presente na cena. No enquadramento, temos crianças carregando faixas com palavras de ordem: algumas estão de chinelos, outras descalças e com pinturas no rosto. O que grita nessa imagem é a presença da bandeira do Brasil, numa das faixas, e a bandeira do estado de Mato Grosso do Sul, carregada pela criança. Conforme Joly (2007, p. 95), "[...] uma imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau [...]", e o que essas bandeiras estão gritando? Eloy Amado (2019) cita em sua tese o incômodo de ouvir em processos judiciais o argumento de que os Terena não eram brasileiros, mas descendentes do Chaco paraguaio. Ao reter nosso olhar nesse frame, percebemos essas bandeiras como um ato de afirmação, para os não indígenas, do pertencimento enquanto brasileiros e sul-mato-grossenses.

[Figura 3]
Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

Outro ponto que retém nosso olhar é, justamente, a presença dos corpos dessas crianças na estrada (Figura 4). Em 2018, duas crianças da comunidade foram vítimas de atropelamento, e há suspeita de represália por parte de um fazendeiro[8]. É muito importante ver a liberdade que essas crianças sentem ao transitar por um espaço carregado de traumas e sentimentos, como essa estrada.

8 Conforme relato de lideranças da região. Disponível em: https://bit.ly/2YfdGze. Acesso em: 10 abr. 2021.

[Figura 4]
Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

> [...] A terra para nós tem um significado importante. A terra para nós, indígenas, é sagrada. Se nós não lutarmos pelos nossos direitos, **como ficarão nossas próximas gerações**? É por isso que hoje estamos aqui lutando, grupo denominado 'grupo dos excluídos'. Por que excluído? Porque a sociedade, o Estado, o Governo **não querem nos enxergar como indígenas**, como povo indígena [...] (PRIMEIRA..., 2019, grifo nosso).

Dessa maneira, ouvimos as primeiras palavras do Terena Gerson José, que dialoga diretamente com quem está do outro lado, o *spectator*. Na *mise-en-scène*, temos em primeiro plano Gerson e seu filho no colo e, em segundo plano, estão as crianças das imagens anteriores. Diferentemente do cenário anterior, de asfalto, temos os atores posicionados no chão batido que dá acesso à aldeia, demarcando o início da propriedade reivindicada pela comunidade. Outro fator para a posição das crianças é o discurso utilizado por Gerson, com enfoque no futuro das próximas gerações, composto com seu filho no colo.

Podemos lembrar do fatídico discurso proferido pelo ex-ministro da educação Abraham Weintraub[9] sobre seu sentimento de ódio quando utilizam o termo "povos indígenas" para nomear os indígenas no Brasil. Na sua visão, só existe o "povo brasileiro", pois outros povos acarretariam privilégios e separações no país.

A proposta do filme é denunciar o abandono do Estado e trazer para o campo das imagens que toda a comunidade, e não uma liderança específica, está reivindicando seus direitos, formando um encontro de várias gerações, com crianças, adolescentes, jovens e adultos juntos no mesmo movimento. Como aponta Paulo Sérgio Delgado (2018), o audiovisual é uma ferramenta que potencializa e reafirma suas identidades e lutas políticas, levantando suas bandeiras contra o mundo colonial.

[Figura 5]
Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

Nas cenas finais, numa imagem panorâmica que caminha da esquerda para a direita, somos apresentados aos cavaleiros da nação Terena e Kinikinau. São cerca de 25 segundos em que nenhum signo icônico (JOLY, 2007) apreendido sobre os povos indígenas no país está materializado. Em

9 Disponível em: https://glo.bo/3D245uu. Acesso em: 3 maio 2021.

imaginários construídos por não indígenas, essa cena seria uma visão de peões de fazendas pantaneiras, mas jamais povos indígenas.

Há outro momento desses 25 segundos de imagens que podemos remeter ao que Barthes (1984, p. 115-116) chamou de *interfuit*, "[...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado [...]". Ou seja, essas imagens flagraram um corpo que existiu, mas, no momento em que as congelamos, não é possível presenciá-lo novamente. Essa ideia de "isto-foi", em Barthes, incorpora-se no movimento de eternização da imagem de anciões no cinema contemporâneo por parte dos povos indígenas e do povo preto.

Em 2020, os povos indígenas do Brasil enfrentaram "sozinhos" a pandemia da covid-19 (Sars-CoV-2), e uma das pessoas que o *operator* registra é seu pai, o homem de camiseta azul e chapéu, Inácio Faustino, que faleceu devido à doença[10]. Revela, assim, o lugar das experiências etnomidiáticas como um espaço que se eterniza na memória da comunidade e, principalmente, do realizador, Angelo Terena, seu filho.

O pensamento de Alvares (2018) se alia ao potencial do audiovisual de conservar momentos, de registrar o conhecimento para não ser esquecido na câmera, que, segundo o autor, guarda palavras, sentimentos, sabedorias e memórias, sem preocupação com o envelhecimento do produto. A câmera é uma "Guardiã da memória"[11], e possibilita o entendimento da história a partir dos registros obtidos no cotidiano das comunidades.

O breve produto audiovisual converge com a insurgência da etnomídia indígena nos territórios e com articulações dentro das comunidades. Como pontua Machado (2018), a etnomídia é uma posição de resistência ante o local de subalternidade em que a sociedade coloca os povos originários. Ela pode, portanto, ser uma grande aliada no combate ao racismo e no fortalecimento da comunidade, e daquele que a produz. Em se tratando do olhar específico da etnomídia produzida pelos Terena, Galache pontua:

> [...] após anos de colonização, e da replicação das práticas colonizadoras, nos fragmentou muito, em nosso próprio território, os saberes tradicionais estão esparramados como pedaços, e o papel do audiovisual pode ser o de costura desses fragmentos, podendo exercitar a memória de quem já havia esquecido e trazer de volta discussões importantes, como nossas práticas religiosas tradicionais, muitas vezes demonizadas pelas correntes cristãs, ou de começar a discussão em um momento mais contemporâneo do que já não se pratica mais. (GALACHE, 2017, p. 93).

O audiovisual torna-se, assim, espaço de afetos, memórias e de lutas corriqueiras contra um sistema que os quer

10 Segundo dados informados pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib), já faleceram 1.060 indígenas devido à covid-19 em todo país. Já em Mato Grosso do Sul, especificamente, o povo Terena perdeu 79 indígenas até o momento. Disponível em: https://bit.ly/2Y9xnIZ. Acesso em: 3 maio 2021.

11 Referência ao filme do diretor Alberto Alvares. Disponível em: https://youtu.be/Ugu_d4aNAtk. Acesso em: 10 abr. 2021

mortos. O povo Terena traz para o jogo das cenas formas originárias de representação que desmistificam os imaginários preestabelecidos por nós, não indígenas, sobre quem eles são.

Considerações finais

Olhar para o filme de Angelo é revisitar toda a complexidade envolvida na etnomídia indígena. Cada frame colocado em sua produção é atravessado por saberes indígenas e, especialmente, pela luta que sua comunidade enfrenta – em um território que abriga duas nações indígenas, o povo Terena e o Kinikinau, tendo este último sofrido duras tentativas de apagamento de sua identidade e pela violência praticada pelo Estado.

Nesse caminho, as produções etnomidiáticas constroem um fortalecimento entre seus pares, transformando oralidade em força sonora e visual. Construções que caminham juntas, conectadas como a natureza e o corpo. Uma provocação que vai ao encontro do pensamento de Ailton Krenak (2019), segundo o qual, para adiar o fim do mundo, é preciso contar mais uma história.

A produção desenvolvida na Retomada Mãe-Terra rememora o cotidiano do povo Terena e Kinikinau, na singularidade de cada sujeito produtor de conteúdo. Essas afetações atravessam quem assiste a sua obra e nos transporta para aquelas territorialidades. Em poucos segundos, ouvimos e olhamos atentamente as palavras e os olhares dos anciões, o sorriso das crianças e as expressões fortes dos jovens.

Enquanto pesquisadores não indígenas, não podemos limitar a etnomídia a caixinhas nem dizer se determinadas produções feitas por indígenas são adequadas ao conceito. Necessitamos, ainda, ter sensibilidade e cuidado ao enquadrar produções organizadas por não indígenas como práticas etnomidiáticas. Mesmo enquanto aliados ao movimento, não devemos assumir o protagonismo das lutas travadas por esses corpos. É preciso ficar de olho naquilo que Grosfoguel (2016) relata sobre o "extrativismo intelectual, cognitivo e o epistêmico" dos saberes tradicionais, dos quais se extraem ideias como se fossem matérias-primas. ■

[VINICIUS GUEDES PEREIRA DE SOUZA]
Docente no curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (Unip). Vice-líder do grupo de pesquisa Ciclo da UFMT. Membro do grupo de pesquisas Alterjor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Fotógrafo, jornalista e cofundador do coletivo Jornalistas Livres e da MediaQuatro.
E-mail: vgpsouza@uol.com.br

[RAYLSON CHAVES COSTA]
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMT. Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Realizador de audiovisual e integrante do Ciclo-UFMT.
E-mail: raylsonc@gmail.com

Referências

ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema**: o encontro da imagem com a história. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

AMADO, Luiz Henrique Eloy. **Vukápanavo** – o despertar do povo Terena para os seus direitos: movimento indígena e confronto político. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, 2012.

CARNEIRO, Raquel Gomes. **Sujeitos comunicacionais indígenas e processos etnocomunicacionais**: a etnomídia cidadã da Rádio Yandê. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena (org.). **Povos indígenas no Brasil**: perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GALACHE, Gilmar. **Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku, fortalecimento do jeito de ser terena**: o audiovisual com autonomia. 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

GROSFOGUEL, Ramón. Del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y al "extractivismo ontológico": una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. **Tabula Rasa**, Bogotá, v. 24, p. 123-143, 2016.

JESUS, Naine Terena; MOREIRA, Benedito Diélcio. Comunicação e cultura: dimensão pedagógica das narrativas indígenas em audiovisual. *In*: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena (org.). **Povos indígenas no Brasil**: perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. p. 81-98.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus: 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACHADO, Renata. Yandê, Etnomídia indígena e educação. **Revista Cátedra Digital**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, 2018.

MALDONALDO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 71-114, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de literatura UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

PRIMEIRA Cavalgada Indígena – Grito dos Excluídos. Realizador Jhony Angelo Faustino. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (2 min) Disponível em: https://bit.ly/3zXeIg7. Acesso em: 23 fev. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 227-278.

SILVA, Janssen Felipe da; ALMEIDA, Eliene Amorim de. Abya Yala como território epistêmico: pensamento decolonial como perspectiva teórica. **Interritórios**, Recife, v. 1, n. 1, p. 42-64, 2015.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. **Zum**, São Paulo, 3 dez. 2019. Disponível em: https://bit.ly/3uz5R3d. Acesso em: 1 fev. 2021.

TORRICO, Erick. Decolonizar la comunicación. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL COMUNICACIÓN, DECOLONIZACIÓN Y BUEN VIVIR, 1., 2015, Quito. **Anais** [...]. Quito: Ciespal, 2015.

TORRICO, Erick. Para uma comunicação ex-cêntrica. **MATRIZes**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 89-107, 2019.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

"SUJISMUNDO": DITADURA MILITAR, PROPAGANDA E O IDEAL DE "POVO LIMPO"

[ARTIGO]

Jean Carllo de Souza Silva
Universidade Estadual de Campinas

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo analisa a campanha "Povo desenvolvido é povo limpo", com vistas a compreender o teor político e ideológico da propaganda institucional do período dos governos militares (1964-1985). A campanha, vinculada na década de 1970, era estrelada por um personagem de desenho animado de nome "Sujismundo", que, embora simpático, era representado com aspecto de sujeira. Oficialmente, tal propaganda objetivava conscientizar a população sobre a necessidade de se manter hábitos higiênicos e saudáveis. Mas os "anos de chumbo", explicitamente ou não, produziram propagandas que expressavam os ideais desenvolvimentistas sustentados pelas Forças Armadas em conjunto com setores civis conservadores. É nesse contexto que analisamos a utilização dessa propaganda para fins políticos e ideológicos dos militares.

Palavras-chave: Comunicação. Ditadura militar. Propaganda política.

This essay analyzes the "A developed people is a clean people" campaign, seeking to understand the political and ideological content of the military governments' (1964-1985) institutional propaganda. The campaign, publicized in the 1970s, starred a cartoon character named "Sujismundo" who, although nice, was depicted as dirty. Officially, this propaganda aimed to raise public awareness on the need to maintain healthy and hygienic habits; but the "anos de chumbo," explicitly or not, produced propaganda that expressed the developmental ideals advocated by the Armed Forces alongside conservative civilian sectors. This is the context for our analysis of military's use of political propaganda.

Keywords: Communication. Military Dictatorship. Political Propaganda.

Este artículo analiza la campaña "Povo desenvolvido é povo limpo" ("El pueblo desarrollado es un pueblo limpio") para entender el contenido político e ideológico de la propaganda institucional del período del gobierno militar brasileño (1964-1985). La campaña, emitida en los años 1970, estaba protagonizada por un personaje de dibujo animado llamado Sujismundo que, aunque simpático, se presentaba como sucio. Oficialmente, esta propaganda pretendía concienciar a la población de la necesidad de mantener hábitos higiénicos y saludables. Pero los "años de plomo", explícitamente o no, produjeron una propaganda que expresaba los ideales desarrollistas apoyados por las Fuerzas Armadas en conjunto con los sectores civiles conservadores. Es en este contexto que analizamos el uso de esta propaganda con fines políticos e ideológicos de los militares.

Palabras clave: Comunicación. Dictadura militar. Propaganda política.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.184972

Introdução

"Povo desenvolvido é povo limpo", anuncia o narrador após os cerca de 90 segundos em que acompanhamos atitudes de maus hábitos, falta de higiene e de urbanidade do personagem animado Sujismundo, até ele cair em uma lixeira, dando desfecho à peça. Produzida pela Aerp, sigla que designava a Assessoria Especial de Relações Públicas, órgão criado e mantido durante a ditadura militar (1964-1985), a "criação e divulgação da campanha continham objetivos estratégicos para as políticas públicas do governo militar: a questão da educação sanitária e sua vinculação com a vitória do projeto de desenvolvimento para o Brasil" (COLUSSI; BALBINOT, 2008, p. 254).

A campanha estrelada na década de 1970 pelo personagem de desenho animado que, embora simpático, era representado com aspecto de sujeira – indiciada pela perene aureola de moscas em volta da cabeça –, objetivava conscientizar a população sobre a necessidade de se manter hábitos higiênicos e, portanto, saudáveis. Ao menos era para esse sentido que apontava o discurso oficial dos dirigentes da Aerp que, em consonância com o regime, negavam fazer propaganda política. No entanto aqueles eram anos de ditadura, os "anos de chumbo", como ficou conhecido o período mais repressor dos governos militares. Explicitamente ou não, a propaganda oficial do Estado expressava os ideais ideológicos de nação que, afinal, eram sustentados pelas Forças Armadas em conjunto com setores civis conservadores. Embora pedagógicos, esses vídeos reafirmam o autoritarismo dos militares e suas tentativas de constituir uma "utopia autoritária".

Instaurada em 1º de abril de 1964, depois de um golpe civil-militar que derrubou o presidente João Goulart, a ditadura militar brasileira

> conduziu o país em 21 anos de descalabros políticos e econômicos. Desse período, ainda hoje restam consequências sociais, educacionais e culturais, tais como a áurea de que um novo golpe sempre pode acontecer, a pedido dos mesmos e/ou transformados extratos conservadores da sociedade, forças de poder bastante autoritárias com os chamados "desviantes" (pobres, trabalhadores associados e organizados, "subversivos" de esquerda e, mais atualmente, uma série de outras minorias indesejáveis por essa compreensão de nação), e que não foram superadas, pelo contrário, reproduzem-se nas relações cotidianas (SILVA, 2014, p. 64).

Mas, imbuídos de um projeto de nação, a saber, desenvolvida, unida pela família e pelo amor à pátria e, sobretudo, anticomunista, os militares não mediram esforços para concretizar os seus planos, a despeito do aparato autoritário, repressivo e violento que historicamente nos constitui.

Já na década de 1970, em especial durante o governo do general Médici, ao mesmo tempo em que se acirrou a caça e erradicação dos movimentos opositores ao regime, "houve um grande esforço governamental no sentido de se consolidar o projeto de desenvolvimento econômico e social brasileiro, nos moldes do regime militar" (BALBINOT, 2012, p. 3). Portanto,

concomitantemente ao período caracterizado como o de maior repressão[1], o governo promoveu, ao "lado dos investimentos nas áreas tecnológicas, de infraestrutura, de energia [...] um direcionamento estratégico para o campo educacional" (Ibidem).

Todavia esse período mesmo período de recrudescimento da repressão e de esforço de consolidação do projeto desenvolvimentista também pode ser caracterizado como o momento das grandes campanhas de propaganda que procuravam exaltar a nação e estabelecer adesão popular aos princípios "revolucionários". É nesse cenário que surgem slogans como "Ninguém segura o Brasil", "Este é um país que vai pra frente", "O Brasil é feito por nós" e a que analisamos aqui: "Povo desenvolvido é povo limpo".

Em relação aos estudos em Comunicação Social que abordam o período da ditadura (1964-1985), podemos afirmar que eles são produzidos sob duas visadas que, antes de ser estanques, são complementares: 1. os meios de comunicação e os discursos produzidos e veiculados por eles são tomados como fontes sobre o período. Nesse caso, os discursos difundidos pelos meios de comunicação são considerados como "representações", indícios de um imaginário ou de uma memória social daquela temporalidade; 2. os meios e os veículos são analisados em sua historicidade. Por meio da trajetória deles e/ou de membros das suas equipes, busca-se compreender suas estratégias e o campo de ação – e persuasão – com quem foram estabelecidas alianças ou rupturas políticas e econômicas, fatores que ajudam a analisar a atuação política e o impacto social de determinado veículo e corporação midiática.

No entanto ainda faltam trabalhos sobre a publicidade e a propaganda produzida no período. Não que essas pesquisas sejam inexistentes, pois, ao contrário, desde o livro de Carlos Fico (1997), a propaganda oficial realizada pelos governos militares tem sido objeto de pesquisas. Mas, em relação a outros estudos que tomam os meios de comunicação e o discurso midiático no âmbito da própria Comunicação Social, ela ainda não foi suficientemente discutida. Ademais, estudar a ditadura militar brasileira e como ela utilizou, ou se aparelhou dos meios de comunicação serve "de alerta aos comunicólogos da contemporaneidade para que os processos comunicacionais sigam na direção contrária" (NAPOLITANO; LUVIZOTTO; GONZALEZ, 2014, p. 259).

Assim, analisamos a campanha "Povo desenvolvido é povo limpo", em sua vertente audiovisual e originalmente veiculada em TV nos anos 1970 – *corpus* este compreendido por nove filmetes atualmente disponíveis no YouTube. Por meio dessa análise, objetivamos compreender um pouco mais sobre os mecanismos comunicacionais do Estado autoritário e, em especial, em relação à concepção de instrumento "pedagógico" que os meios de comunicação assumiram nesse cenário. Para tanto, recorremos aos estudos historiográficos sobre a ditadura militar brasileira, em especial Carlos Fico (2019). Já a análise dos filmetes foi norteada considerando-se a "dimensão verbo-visual de um enunciado" (BRAIT, 2011, 2013). Ou seja, que "tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo

1 Com destaque para ações de órgãos como o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) e operações como a Bandeirantes (Oban).

na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão" (BRAIT, 2013, p. 44). De tal modo, consideramos tanto os aspectos imagéticos (planos, ambiências, cores) quanto os verbais (diálogos, monólogos...) de Sujismundo, como forma de compreendermos a construção de sentido dessa campanha.

Assessoria Especial de Relações Públicas: um dos pilares da repressão

O debate acerca da relevância de se difundir determinados ideais na sociedade e, concomitantemente, reforçar a imagem do governo não teve muito espaço durante a gestão do primeiro governante militar pós-golpe, o general Castelo Branco (1964-1967). Todavia, no governo seguinte a esse, do general Artur da Costa e Silva (1967-1969), questões relativas à gestão da imagem do governo e, portanto, da própria ditadura torna-se fator político e social relevante. É desse processo, provavelmente, que decorre a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) pelo Decreto nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968. Com ela, os militares pretendiam assegurar a "elaboração de instrumentos mais eficazes para amenizar a imagem de um país que sofria críticas duras por estar sob a égide de uma ditadura" (COLUSSI; BALBINOT, 2008, p. 254).

Ainda que a Aerp tenha sido criada no governo de Costa e Silva, foi apenas com seu sucessor, o general Emílio Médici (1969-1974), que a comunicação governamental ganhou efetivamente importância. É nesse cenário, inclusive, e não despropositadamente marcado pela progressiva radicalidade dos órgãos de repressão, que o quadro de funcionários da Aerp passou a ser composto "basicamente por sociólogos, psicólogos e jornalistas" (MARTINS, 1999, p. 76), profissionais "preparados" para investir e gerir a imagem pública e social do governo.

Em tese, as ações da Aerp – em conjunto com outros ferramentas repressivas como a censura oficial e a autocensura adotada pelos meios de comunicação – surtiram algum efeito, pois, embora os anos sob o governo Médici tenham sido os mais brutais no que se refere à repressão aos opositores do regime[2] e a despeito, portanto, de uma realidade de manifesto autoritarismo, o governante (leia-se: ditador) manteve-se com alta popularidade. Em parte, o "sucesso junto à opinião pública" (MARTINS, 1999, p. 79) dos militares nesse período – ou mesmo depois, já na redemocratização – certamente se deve, entre outros fatores, às ações empreendidas pela Aerp. Isto é, um sucesso ao que tange à imagem criada fundamentalmente a partir do chamado "Milagre Econômico" da década de 1970, mas que contava também com a existência da (auto)censura dos meios de comunicação. Aspectos conjunturais capazes de reunir condições suficientes para a propagação de uma imagem positiva do governo e, sobretudo, do seu representante, o general-presidente que assumia nas propagandas da Assessoria um perfil

2 Para citar apenas um dado, conforme Martins (1999, p. 69), "dos desaparecimentos constatados durante o período de 1964-1984, praticamente 80% ocorreram no governo Médici".

de homem do povo, pois, conforme Naves (2012, p. 3), a "Aerp trabalhava com a ideia populista, em que os presidentes apareciam como 'gente da gente'".

Cabe, no entanto, afirmar que os sucessos empreendidos pela Aerp nos anos 1970 foram gestados antes, ou melhor, são decorrentes de medidas e perspectivas comunicacionais traçadas anos antes. Segundo Carlos Fico (2019, p. 160-161), "apenas três dias depois da posse do general" Médici na presidência, "os coronéis Otávio Costa e Toledo Camargo definiram as diretrizes que norteariam a maior campanha de propaganda política já vista no Brasil". Otávio Costa havia sido convocado por Médici para chefiar a Aerp e ele, por sua vez, tinha convidado Toledo para auxiliá-lo.

Mas, antes que Costa e Toledo tivessem assumido a chefia da Assessoria no final de 1969 e adotado estratégias sofisticadas de comunicação pública/governamental, a Aerp, sob a direção de Hernani d'Aguiar, tinha passado por uma "experiência desastrada" (FICO, 2019, p. 161).

Ora, já em outubro de 1968, durante um seminário promovido pela Aerp, os participantes concluíram que a imagem do governo era ruim e que deveria existir um contraponto a isso como medida política-institucional. As propostas oriundas desse seminário apontavam para ideias e ações que pudessem desviar a atenção do público para apenas fatos notáveis, tais como concursos de estudantes, o imigrante de número 500 mil, entre outras. Assim, durante o curto tempo – quase dois anos – no qual a Aerp permaneceu sob a chefia de d'Aguiar, ele "estimulou e patrocinou a produção de campanhas, de forte cunho oficial, que enalteciam o país de maneira ufanista. Mostravam o 'Brasil Grande' e um governo empreendedor" (FICO, 2019, p. 162). Em outros termos: uma produção propagandista pouco sutil e com pouca capacidade de convencimento social.

Resolutos em mudar esse cenário, Costa e Toledo resolveram modificar o eixo da comunicação oficial. Para tanto, de início, adotaram o termo "relações públicas" para o órgão como forma de dirimir comparações com o Departamento de Imprensa e Propaganda, o temido DIP do Estado Novo getulista. Igualmente, eles passaram a evitar a expressão "propaganda política", que, para Fico, "não obstante, o que acabariam por fazer".

> Em segundo, e mais importante, definiram um jargão que pretendia estabelecer os objetivos das atividades de "comunicação social" da ditadura: "motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento", "mobilizar a juventude", "fortalecer o caráter nacional", estimular o "amor a pátria", a "coesão familiar", a "dedicação ao trabalho", a "confiança no governo" e a "vontade de participação" (FICO, 2019, p. 163).

Como se vê pela citação de Carlos Fico, claramente se tratava de uma estratégia de propaganda política de cunho governamental e ideológica. No entanto Otávio Costa negava se tratar disso e afirmava que estaria tão somente a estimular "'a vontade coletiva para o fortalecimento do caráter nacional. Afirmava, ainda, que a arte de comunicar residia na pura e simples propagação da verdade e que a AERP se amparava em princípios de 'legitimidade', 'respeito aos direitos

humanos', 'impessoalidade' e 'liberdade de expressão'" (FICO, 2019, p. 163).

Assim, o discurso adotado por Costa e, claro, pela própria Aerp estava, nesse sentido, em pleno acordo com o discurso oficial vigente durante todos os 21 anos de ditadura militar, o qual negava a existência de um golpe civil-militar em 1964 e das muitas ocorrências desencadeadas por ele. Os militares e seus apoiadores negaram (e negacionistas ainda o fazem) o conceito de Golpe, comumente substituído por "Revolução" ou "intervenção"[3]. Essas mesmas pessoas, com frequência, também negam o conceito de ditadura para caracterizar o período governamental compreendido entre 1964 e 1985, preferindo identificá-lo como um momento de "restauração da democracia". Sem mencionar as infindáveis negativas da existência institucional de censura, tortura, sequestros e assassinatos empreendidos por agentes do Estado e negados enfaticamente ou relativizados/justificados.

De volta à Aerp, como nos anos de 1970 vivia-se um período de desenvolvimento técnico e tecnológico dos meios de comunicação, lembremos, por exemplo, que foi nessa década que a televisão em cores passou a ser difundida no Brasil e as transmissões passaram a ser em cadeia nacional, Otávio Costa optou por produzir, sobretudo, para esse veículo. Assim nasceram os vídeos que tinham por característica serem curtos, narrados, com imagens elaboradas e uma trilha sonora que despertasse o telespectador.

Ao final de cada vídeo, como no exemplo dado por nós na Introdução da campanha de Sujismundo, ainda existia um slogan que muitas vezes era reproduzido independentemente em outras mídias. Contudo, como a Aerp possuía uma "estrutura enxuta, sempre que necessitava realizar uma campanha, realizava uma concorrência entre as empresas profissionais do mercado" (BALBINOT, 2012, p. 5) e uma delas assumia a execução da campanha[4].

Desse modo, por meio de contratos com agências privadas, a Aerp se beneficiou das técnicas e tecnologias mais avançadas que estavam disponíveis no mercado publicitário brasileiro. Estranha relação que, aliás, também ajudou a promover um padrão de linguagem publicitária e propagandista adotado inclusive por instituições privadas. Ou seja, os profissionais do incipiente mas promissor mercado publicitário brasileiro, por meio da Aerp, perceberam que a publicidade havia mudado: a linguagem era bem mais elaborada, criativa e poderia agora ser direcionada a determinadas parcelas da sociedade. Sem contar que a opinião do público-alvo passara a ser altamente considerada para a sequência das produções.

Estima-se que, entre os anos de 1970 e 1973, cerca de 400 campanhas publicitárias foram produzidas pelo governo e veiculadas. Segundo Laura Naves (2012, p. 5), essas "propagandas camuflavam a atuação autoritária do governo com a falsa ideia de participação popular, ou seja, o principal personagem do governo era a sociedade. Elas mostravam um

3 Sob essa perspectiva, o movimento nos quartéis da noite do dia 31 de março que culminou na fuga de Jango no dia 1º de abril teria sido apenas uma resposta das Forças Armadas aos clamores de setores civis e da imprensa para intervir e, consequentemente, libertar e/ou salvar o Brasil da ameaça comunista.

4 A campanha "Povo desenvolvido é povo limpo", por exemplo, foi contratada a agência Linxfilm, sob o comando do seu diretor Ruy Perotti.

país em construção em que a simples adesão do cidadão já era suficiente". Nesse sentido, conforme Figueiró (2014, p. 45):

> Com esse posicionamento, o governo de Médici buscava não só fazer o brasileiro se orgulhar do país que estava no caminho certo para se tornar cada vez uma nação maior e melhor, como também usar de conceitos de ética e verdade, como um meio de criar um laço, ou um compromisso, da população com a situação do país.

Ainda de acordo com Carlos Fico (2019), os filmes produzidos pela Aerp eram divididos principalmente em dois grupos: os de caráter educativo e os ético-morais. "Muitas dessas campanhas eram subtemas de campanhas globais, marcadas por slogans muito repetidos, sempre ao final dos comerciais" e "muitas músicas especialmente feitas [para elas] se tornaram marcantes" (FICO, 2019, p. 165). Portanto, embora criticadas e ridicularizadas pela intelectualidade de esquerda ou oposicionista aos governos militares, essas campanhas tiveram grande repercussão nos meios populares que, no entanto, "nem sempre via como o que efetivamente era" (FICO, 2019, p. 165).

Nessa esfera e como propaganda de caráter educativo que promovia o ideal desenvolvimentista adotado pelos governos militares se "observou o crescimento de ações governamentais no campo da educação sanitária e da preocupação com a saúde coletiva" (COLUSSI; BALBINOT, 2008, p. 255). Essa é uma perspectiva[5].

Aventamos, porém, a hipótese de que as campanhas de cunho educativo criadas pelos governos militares estão inseridas em um ideário mais amplo no qual se sustentava a própria ditadura: a erradicação da subversão. Elas emergem dessa forma como dispositivos que, conjuntamente às ações dos órgãos de repressão, operavam para tornar o Brasil um país grande, desenvolvido e, logicamente, "curado" ou em vias de sê-lo da peste representada pelo comunismo.

A propaganda política da ditadura assume, nesse contexto, a função de ferramenta importante para a divulgação da ideologia das Forças Armadas tal como inscritas na Doutrina de Segurança Nacional (DSN). Ela se tornou, então, um componente de "estratégia psicossocial", uma forma de "exercer a dominação além da repressão aos movimentos sociais" por meio do "consentimento e adesão da população ao projeto que estava sendo executado" (CASTRO NETTO, 2015, p. 1641).

Assim, na tentativa de se legitimar no exercício do poder e minar os dissensos e oposições, como pressuporia aquilo que Carlos Fico chamou de "utopia autoritária", os governos dos presidentes generais tentaram aproximar os seus ideais de nação aos anseios da população. Por sinal, eles, os militares, tentaram também difundir a ideia de que a efetivação do seu projeto de país era, na verdade, a concretização dos projetos da própria população.

É nesse sentido que, provavelmente, a propaganda era compreendida pelos

5 Como Colussi e Balbinot (2008) e Balbinot (2012), que se concentraram em analisar a campanha como parte do real interesse dos governos militares por temáticas relacionadas ao desenvolvimento sanitário e de saúde, de modo geral.

intelectuais do regime não somente como um meio de se comunicar com a população, mas, sobretudo, como um instrumento de manipulação e de persuasão das "massas".

Ainda sobre as estratégias de comunicação adotadas pela Aerp no governo Médici, vale ressaltar, conforme Napolitano, Luvizotto e Gonzales (2014), que a Assessoria utilizou argumentos emocionais para persuadir a sociedade civil a aceitar o regime militar, resultando em uma estratégia eficiente para consolidar a hegemonia do projeto militar. Portanto, para os militares brasileiros que estavam preocupados em combater a ameaça comunista (cujo lastro antecede à ditadura de 1964) e se legitimar no comando político da nação, o modelo de propaganda governamental orientada pela Aerp não parece ser apenas um instrumento pela qual o ideal de um Brasil "grande" era difundido. A propaganda no período da ditadura militar assume uma função central, pois ela é uma das armas de guerra (a guerra psicológica) empregada pelas Forças Militares.

Sujismundo: "educação" sanitária e ideológica

Ao que tudo indica, o ideário autoritário prevalente nos altos escalões das Forças Armadas era que a população brasileira seria totalmente despreparada para fazer do país uma verdadeira potência. Isto é, despreparada em termos civilizacionais: desde maus hábitos individuais e/ou coletivos cotidianos e banais, como falta de higiene bucal, até a inépcia política que, por analogia, poderia ser considerada a porta de entrada do antipatriotismo e seus ardis, tal como a cárie em dentes mal cuidados. Ou, nas palavras de Carlos Fico (2004, p. 39): a "utopia [autoritária] assentava-se na crença em uma superioridade militar sobre os civis, vistos, regra geral, como despreparados, manipuláveis, impatrióticos e — sobretudo os políticos civis — venais". Como sanar isso? Ainda segundo Fico, os militares no poder empreenderam e/ou tentaram solucionar essa questão de duas formas:

> a primeira, mais óbvia, de viés saneador, visava "curar o organismo social" extirpando-lhe fisicamente o "câncer do comunismo". A segunda, de base pedagógica, buscava suprir supostas deficiências da sociedade brasileira. Assim, enquanto a polícia política, a espionagem, a censura da imprensa e o julgamento sumário de supostos corruptos estavam fortemente imbuídos da dimensão saneadora da "utopia autoritária", a Aerp e a DCDP primavam pela tópica pedagógica. Enquanto os primeiros eliminavam, mesmo fisicamente, comunistas, "subversivos" e "corruptos", as duas últimas buscavam "educar o povo brasileiro" ou defendê-lo dos ataques à "moral e aos bons costumes" (FICO, 2004, p. 39).

Por hipótese, Sujismundo surge, nesse sentido, como uma representação da sociedade brasileira que, por falta de educação ou ignorância, prejudicava a si mesma e, por extensão, a comunidade. Ao personagem cabia, portanto, representar um sujeito a ser educado, orientado. O papel de educador seria desempenhado pelo Estado travestido de sociedade. Afinal eram aqueles que conviviam com Sujismundo que tentavam, sem muito sucesso, aliás, torná-lo mais civilizado. Claro

que, nesse processo de "civilizar", ideais como o nacionalismo conservador e o patriotismo, defendidos pelos intelectuais das Forças Armadas, também eram plantados a cada filmete, mas em tom descontraído.

Esse é o caso de um filmete, provavelmente o primeiro da série. Nele, Sujismundo aparece caminhando vestido de terno e gravata, o que nos leva a crer que está a caminho do trabalho. O narrador faz uma introdução com uma descrição do personagem: "Sujismundo é um desses sujeitos que não se preocupam com limpeza". Enquanto o personagem segue caminhando, ele atira coisas ao chão. Ao passar perto de uma lixeira e de um gari e, ainda assim, jogar o jornal que lia ao chão, o narrador diz, em continuação ao primeiro enunciado: "e não respeitam o trabalho dos outros". Assim, à medida que ele caminha, lixo segue sendo jogado ao chão. O narrador diz: "O gari já o conhece. E sabe que por causa dele vai trabalhar muito mais". Esse, por sua vez, visivelmente irritado com a atitude daquele que sem pudor suja a rua, passa a segui-lo e a recolher seus rejeitos. Impassível à figura do gari que o persegue, irado, recolhendo seu lixo, Sujismundo segue, até o narrador, em tom sério e professoral, afirmar: "Sujismundo não respeita o bem comum". Nesse momento, o personagem, ao se apoiar em uma lixeira para amarrar o sapato, a derruba e espalha todo o lixo dela. "Opa!", diz o narrador diante do sorriso sem graça de Sujismundo e a expressão de fúria do gari. A cena seguinte mostra Sujismundo dentro de um latão de lixo com os dizeres "conserve a cidade limpa". Diante do "castigo", o personagem se mostra visivelmente envergonhado de suas atitudes enquanto o narrador, essa voz moral que esta presente em todos os filmetes, inquere o público: "Será que ele agora vai aprender?". A propaganda é finalizada com o slogan da campanha: "Povo desenvolvido é povo limpo".

Em outro filme, temos "Sujismundinho", identificado como filho do protagonista da série, como personagem principal. Ele aparece, então, com os mesmos aspectos de sujeira típicos do pai: auréola de moscas, rosto e roupas igualmente sujos. Isso nos remete ao forte apelo do exemplo familiar explorado pelo governo e sua propaganda. De acordo com Naves (2012, p. 6), a intenção era "mostrar qual o modelo exemplar de família. Isso partia do princípio que os militares consideravam correto, que as lições cívicas deveriam ser ensinadas dentro dos lares, pelos pais". A história entorno de Sujismundinho se passa na escola do menino durante uma aula "sobre limpeza", conforme diz o narrador. No quadro negro, para o qual a professora aponta, é possível ler: "1 – Povo desenvolvido é povo limpo e 2 – Povo limpo é povo [ilegível]". Contraditoriamente, enquanto é ensinado limpeza, o personagem age incivilizadamente: arranca folha do caderno e joga no chão, por exemplo. Um gesto automático, natural. "Chega a hora do recreio e Sujismundinho faz o seu lanche...", diz o narrador enquanto vemos o personagem comer uma banana e também jogas a casca no chão. Já ao brincar de esconder com os colegas, ele foi logo encontrado atrás de uma lixeira, denunciado pelo seu rastro de sujeira. As outras crianças riem dele. Quando o personagem volta novamente para a sala de aula – e vemos que sua carteira é cercada por sujeira no chão –, ele retoma o desenho sobre o tema da aula (Limpeza) que estava fazendo. Todavia, ao passar a mão evidentemente suja sobre o desenho, ele borra, é apagado pela sujeira.

Ação que é complementada, mais uma vez, pela fala do narrador: "Ora, Sujismundinho, era um desenho tão lindo". Este é o momento de ruptura. Envergonhado, o personagem decide então ser limpo, e é o que ele escreve na lousa: "Agora vou ser amigo da limpeza". Ao aparecer novamente, já na saída escola, o que vemos é um personagem modificado, pois está visivelmente limpo. E, se não bastasse, ao deparar com uma casca de banana jogada no chão, ele a recolhe e joga na lixeira. O narrador finaliza o vídeo com a fala: "Pois é, Sujismundinho, na escola a gente aprende que povo desenvolvido é povo limpo". Discurso que nos faz lembrar a potência pedagógica que a propaganda em questão ganhou, inclusive, ao ser exibida nas escolas do país.

Em outro filmete, o dia a dia do Sujismundo é narrado e reproduzido desde o seu despertar. Assim, ao acordar ele caminha até o banheiro, liga o chuveiro e desiste do banho em pânico – ação enfatizada pelo miado de um gato, animal comumente identificado como avesso à água – após cair uma única gota de água em seu pé. Logo em seguida, ele aparece com de terno em frente ao espelho a arrumar a gravata, o que indica que está se aprontando para o trabalho. O terno, assim como ele, encontra-se visivelmente sujo. Enquanto essa cena se desenvolve, o que ouvimos é uma narração que complementa as imagens. Portanto, logo que o personagem aparece, ouvimos: "Tem gente que não aprende nunca. Não ligam pra limpeza. Desprezam a sua higiene pessoal. Usam sempre as mesmas roupas, sujas, é claro. E pensam que ninguém percebe".

A rotina do personagem se parece com a dos demais "trabalhadores" da época, fato que é reafirmado quando ele entra em um transporte público, um ônibus lotado, a caminho do seu trabalho. Conforme Naves (2012, p. 4), isso fazia parte da estratégia de comunicação da Aerp, que "usava personagens que essa parte da população se identificasse, como o rural, a família, as crianças e idosos. Esse tom íntimo e familiar exercia esse poder centrífugo sobre essa parcela da sociedade". Já no horário do almoço, um plano detalhe mostra as mãos sujas de Sujismundo a pegar os alimentos. O narrador diz: "Na hora das refeições nem se preocupa em lavar as mãos. Arg! Que mãos!". Após o término do expediente no trabalho, o rosto do personagem está com expressão de desânimo, cansaço... o narrador então pergunta: "Sabem o que acontece com gente assim?". A próxima cena o mostra em um consultório médico sendo examinado pelo profissional. É o narrador quem diz, mas a voz dele encobre, dubla, o médico a sentenciar "Estão sempre doentes, pois as doenças acompanham a sujeira, e é tão fácil evitar isso". Um novo plano detalhe enquadra um menino uniformizado entrando no consultório com um livro nas mãos e entregando-o ao acamado Sujismundo. Aparentemente, o pequeno personagem é filho de Sujismundo e o livro trazido por ele, mostrado em um plano detalhe, tem por título *Manual de higiene pessoal*. A cena tem sequência com o médico a instruir como se evitar doenças, mas não ao paciente, que deixa de estar no nosso campo de visão, e sim ao público. Aqui, mais uma vez, a voz do narrador dubla o médico que pedagogicamente ensina (enquanto ele fala as ações são mostradas): Tomar banho todos os dias, lavar as mãos antes das refeições, usar roupas limpas, escovar os dentes, evitar andar descalço em qualquer lugar. Dentre todas essas, uma nos chama mais atenção: ao indicar a necessidade de se cortar e manter

limpos unhas e cabelos, a imagem que vemos não é exatamente corresponde à fala, como são as outras. O que vemos nesse caso é um homem feliz por estar recém-barbeado. Ter barba, sobretudo barba volumosa ou mal aparada, tinha se tornado no imaginário social do ocidente um indício de adesão aos preceitos marxistas ou mesmo revolucionários. Imaginário esse alimentado, sobretudo, após a Revolução Cubana de 1959, que revelou ao mundo e produziu todo um repositório de imagens de homens como Fidel Castro, Che Guevara e outros ostentando barbas desgrenhadas que, por pressuposto, colaborou por nutrir um imaginário social sobre a aparência de guerrilheiros. Mas, "afinal", conclui o médico já falando diretamente para Sujismundo, "a saúde é o nosso maior bem e a higiene pessoal nos ajuda a mantê-la, não é Sujismundo?". Nesse quadro final, Sujismundo se mostra envergonhado por seus maus hábitos, enquanto o menino o olha orgulhosamente, talvez por ter sido o motivador das prescrições médicas ao entrar no consultório com um livro sobre higiene.

Interessante também notar que nesse filmete são os maus hábitos de higiene de Sujismundo os responsáveis pelo cansaço do personagem, e não o próprio trabalho. O filmete reforça a ideia do desenvolvimento social atrelado à boa saúde, ou seja, é preciso de mão de obra saudável para ser produtivo. Instaura-se um raciocínio tautológico no qual um país cuja população é saudável é produtivo, logo é também desenvolvido.

Em outro filmete, o assunto central é a contração de doenças por meio do banho em rios e lagos, como a esquistossomose, cólera e febre tifoide. Diferente dos demais, o vídeo em questão conta com as falas do Sujismundo e do seu filho, Sujismundinho. É o único filmete da série aqui analisada em que a narração não está presente.

O vídeo se inicia com um dia de sol e Sujismundo convidando seu filho para nadar no rio. As próximas cenas mostram o personagem correndo e, logo atrás, seu filho, que tenta impedi-lo de mergulhar ao dizer "Pai, espere, a água do rio pode estar suja". Para Sujismundo, prestes a mergulhar, "a água está limpa". Mas o filho, ainda em uma tentativa de detê-lo avisa que "mesmo assim pode conter micróbios, esquistossomose, por exemplo". O pai, por sua vez, não o ouve e mergulha, porém, quando se lembra de estar dentro d'água, que não é do seu costume, salta para fora com medo de ficar doente. Ação realizada não por Sujismundo ter receio do que poderia contrair em um rio poluído, mas sim por estar molhado: "Socorro, estou molhado. Vou ficar doente", ele diz. Sujismundinho então lhe diz que poderá ficar doente sim, não por estar molhado, mas pelo rio, que poderia estar contaminado. Neste momento, o personagem infantil recorda do Dr. Prevenildo (médico que aparece em vários dos filmetes) que, na escola – e vemos uma sala de aula – explicou os motivos dos os rios não serem indicados para banho. Ele fala sobre a poluição, contaminação da água, doenças e dos meios de contração delas. Quando o diálogo volta para o menino e Sujismundo, a criança conclui dizendo que o pai poderia evitar tais doenças caso não entrasse na água. Sujismundo rapidamente sai da cena desesperado e chamando pelo Dr. Prevenildo.

O ambiente escolar era muito recorrente nessa campanha do governo federal. Um dos principais motivos para isso, acreditamos, era a grande aceitação do

personagem entre os estudantes, em especial os das séries iniciais: "Sujismundo foi tão famoso que, numa votação escolar, uma turma o elegeu como seu herói predileto, antes mesmo do Zorro e Batman" (SCHNEIDER, 2017, p. 341). Ao concentrar algumas ações publicitárias no público infanto-juvenil, tal como ocorreu com Sujismundo, reconhecia-se, estrategicamente, que essa poderia ser a forma mais fácil de estar presente dentro das casas dos brasileiros. Para além disso, havia durante a ditadura incentivos e um apreço para a formação das novas gerações, isto é, conforme o projeto de nação gestado pelos intelectuais e militares conservadores. Isso ocorria, pois as crianças 1. comporiam as futuras gerações de trabalhadores e trabalhadoras dotados de consciência cívica e patriótica e, portanto, imune aos ideais subversivos/comunistas. Nesse sentido, o próprio currículo escolar foi reformulado para instruir os estudantes nesses aspectos. Reformulação essa que recaiu em especial sobre as disciplinas humanistas ou de perfil crítico que deixaram de ser lecionadas ou tiveram seus conteúdos limitados em detrimento da adoção de um ensino de viés tecnicista, quando não precarizado, ao menos para os filhos da classe trabalhadora[6]; 2. em tese, acreditava-se que as crianças poderiam operar como espécie de ego, a balizar as ações dos pais e adultos[7].

Outro filmete: neste, o principal assunto é eliminar corretamente lixo e dejetos, com a finalidade de evitar doenças como a disenteria, a cólera e o tifo.

Logo de início, assistimos ao Sujismundo saindo de casa com uma lixeira na mão, logo se pensa que irá eliminar o lixo em local adequado. Contudo, surpreendentemente, ele vira a lixeira e joga todo o seu conteúdo ali, no chão e a céu aberto. No caminho de volta para casa, o personagem para repentinamente, coloca as mãos sobre o abdômen e corre para trás de um arbusto. A cena seguinte é um diálogo entre Sujismundinho e o Dr. Prevenildo. A criança pergunta ao médico: "Poxa Dr. Prevenildo, quer dizer que todas essas doenças são causadas pelos dejetos?". "Sim, Sujismundinho", diz o médico, "quando se deixa o lixo, detritos e fezes descobertos no chão, alguns insetos como as moscas pousam sobre eles. Depois contaminam os alimentos com os germes que colheram nos dejetos". Enquanto ele fala, há uma sobreposição de imagens que ilustram sua explicação. Imagens essas que nos remetem ao lixo indevida e inadvertidamente descartado por Sujismundo, mas de onde as moscas sairão para pousar em pães descobertos sobre a mesa e, possivelmente, contaminá-los. Portanto, sem fazer referência direta a Sujismundo, o médico, em seu monólogo professoral ao qual Sujismundinho acompanha atentamente, nos explica o possível motivo da cólica: a ingestão de alimentos contaminados que levavam a contração de "doenças como disenteria, cólera, o tifo etc.". Mas, para se evitar a contração dessas doenças que são características de locais

6 Para compreender um pouco mais sobre os processos e procedimentos no campo da educação formal/escolar implementados durante os governos militares, conferir Gomes et al. (2020).

7 Contudo há de se afirmar que a campanha "Povo desenvolvido é povo limpo", protagonizada por Sujismundo, não era, ao menos em um primeiro momento, direcionada para o público infanto-juvenil. Nesse sentido, a adesão e empatia infantil ao personagem atestam as muitas complexidades de se analisar os processos comunicacionais, sobretudo durante governos autoritários.

com condições sanitárias precárias ou inexistentes – portanto, típicas de um país de profunda desigualdade entre as classes, como era o Brasil do período militar e ainda o é –, Dr. Prevenildo aponta a solução: "É necessário enterrar o lixo e os desejos. Até os gatos fazem isso", afirmação que provoca risos em Sujismundinho. As lições do médico seguem com ele falando sobre a fossa séptica, aquilo que seria uma opção fácil de construir, além de eficaz para evitar contaminações e, consequentemente, alguns tipos de doenças. É necessário salientar que à fala do médico se sobrepõem imagens. Provavelmente, uma estratégia discursiva para reforçar a mensagem e/ou de torná-la ainda mais acessível. Sujismundinho ouve tudo atentamente. Após concluir sua palestra, Dr. Prevenildo pergunta: "E, por falar em sujeira, onde está o seu pai?"; "Estou aqui doutor", responde Sujismundo e, então, ficamos sabendo que ele estivera à porta do médico, aliás, estranhamente com uma enxada às costas, durante toda a explicação. Diz ainda o personagem, ao sair correndo, que "depois de ouvir o que o senhor disse, vou já esconder toda a sujeira que acabei de fazer".

Em outro filmete, Sujismundo e sua família aparecem em uma viagem. Eles estão no carro e saberemos, segundos depois, que o destino é o litoral. Ao chegar ao seu destino, Sujismundo mantém seus maus hábitos e joga lixo onde quer que esteja. O saldo do dia é uma verdadeira montanha de lixo que acaba por encobri-lo. Oculto pela sujeira gerada por ele mesmo, ao final do dia o personagem não é encontrado por sua família e, mais uma vez, só reaparece já no final do filmete em um caminhão de lixo.

A narração apresentada nesse, assim como nos outros vídeos, é completar a ação que está sendo mostrada. O narrador, em específico, conta a história do personagem em terceira pessoa, mas assume, por vezes, um tom de aconselhamento e de advertência, o que produz a sensação de ser amigo de Sujismundo e, portanto, querer seu bem. O principal objetivo dessa voz masculina, que é sóbria, porém não é ríspida e/ou autoritária, é conscientizar e educar não apenas o personagem, mas a própria população brasileira que se encontra hipoteticamente plasmada/projetada com ele.

Ademais, a finalidade da narração é a de contar uma situação corriqueira para várias famílias que vão para o litoral em seus momentos de lazer. Mas, além das situações comuns a tantos brasileiros, é interessante notar que Sujismundo faz lembrar o homem ordinário, comum, anônimo: pai de família, simpático, membro da classe trabalhadora e apolítico. Essas características, nos parece, são propositais, pois reforçam o caráter (identidade?) brasileiro e promovem a identificação com a população, algo que pode explicar o imenso sucesso de Sujismundo durante o período de veiculação da propaganda, em especial com o público infanto-juvenil. Além disso, estrategicamente, ao criar um "anti-herói" nacional simpático, talvez a exemplo de Macunaíma, colaborava para o discurso da propaganda não assumir um sentido rígido que, caso ocorresse, poderia interferir na capacidade de convencimento da campanha.

Escolhas acertadas que indiciam uma elaboração do próprio discurso propagandístico adotado pela Aerp, conforme, aliás, afirmação de Martins (1999, p. 820), para quem ao "contrário da propaganda política estatal clássica, a Aerp não referiu o material que produzia a um partido ou a

um ditador: pretendeu dirigir-se diretamente à alma nacional, sem recorrer a esses 'intermediários', transparecendo assim um caráter não oficial".

No mais, além da simpatia quase sempre inerente a um personagem animado, a linguagem utilizada pelo narrador é de fácil compreensão, ou seja, não exigia esforços nem mesmo um grau elevado de formação para que a mensagem fosse compreendida, o que era muito cômodo para a classe social – os pobres, supomos – que a campanha procurava atingir.

Ainda em relação a esse filmete, destacamos que a principal cena, por sinal a última, na qual Sujismundo é levado por um caminhão de lixo junto com sua sujeira, marca a separação da família. Importante lembrar que a imagem da família unida era bastante prezada pela sociedade da época. E era especialmente prezada pelo governo ditatorial que, de modo ilusório, tentava reproduzir a estrutura da família burguesa tradicional – e a autoridade que lhe é peculiar: o pai de família – no funcionamento do Estado. Ao tentar proceder dessa forma, o governo passava a localizar nos elementos considerados subversivos justamente a figura da desobediência à autoridade paternal, fator que carecia de punição exemplar. Fosse brando, como o caminhão do lixo, fosse severo como o exílio, a tortura ou mesmo a morte. Ações e perspectivas de adesão social coerentes com o processo apontado por Rezende (2013, p. 3), para quem a ditadura de 1964 "cavava reconhecimento para os seus propósitos buscando consubstancialidade entre os valores militares e os valores (ligados à família, à religião, à pátria, à ordem e à disciplina) que, segundo ele, eram socialmente fundantes da ordem político-cultural brasileira".

No último filmete dessa série, vemos mais uma vez Sujismundo caminhar em direção ao escritório em que trabalha. Assim que entra na sala de trabalho, espécie de representação de um espaço comumente identificado como sendo de "repartição pública", o personagem vai em direção a um suporte para pendurar seu paletó, que cai no chão e ali mesmo fica. Imperturbável, Sujismundo vai até o bebedouro e deixa água cair para todo lado. Já ao chegar a sua mesa de trabalho, ele começa a espalhar sujeira: aponta o lápis e joga os restos no chão, com os papéis acontece o mesmo, ainda que a lixeira estivesse ao seu alcance. Mas, em determinado momento, Sujismundo atira erraticamente um objeto e acerta o personagem que parece ser seu chefe, que, por sua vez, vai rapidamente até o personagem protagonista. Esse, ao tentar acalmar o chefe enfurecido, acaba por piorar a situação, pois suas mãos sujas mancham sua camisa. Na cena seguinte, vemos o rosto de Sujismundo e, à medida que o plano abre, percebemos que ele se encontra dentro de uma grande lixeira. Isolado – e circunscrito por esse símbolo daquilo que é ruim, rejeitado, desconsiderado que é a lixeira – dos demais companheiros de trabalho, seu rosto demonstra constrangimento, vergonha. A medida restritiva foi tomada, por hipótese, porque as atitudes e maus hábitos de Sujismundo não afetam apenas a si próprio, mas todo o ambiente no qual está inserido. Ademais, talvez essa cena final seja uma metáfora, para a necessidade de se isolar todos os elementos que por motivos variados acabavam por afetar a ordem e a disciplina de determinado lugar ou mesmo do país.

Há de se notar que, nos filmetes analisados, quando aparece, o Dr. Prevenildo atua como antípoda, ou melhor, o antagonista de Sujismundo. Contudo, apesar de ser apresentado como um médico e, portanto, previsivelmente uma autoridade em saúde, essa autoridade em nada beira o autoritarismo. Nesse sentido, o Dr. Prevenildo está em consonância com os intentos dos militares que propalavam que o Brasil vivia em um regime democrático, do qual eles eram apenas asseguradores autorizados pelo povo, com quem tentavam manter uma relação de identificação. Assim,

> Desmesuradamente os condutores da ditadura labutavam para mostrar que a sua noção de ordem social era produto dos anseios da maioria da população. Nestes termos, o regime insistia em que ele possuía todos os elementos que permitiam a sua identificação com o povo. Ao pressupor que havia esta identificação, os militares circunscreviam a ação de todos à sua ação. Assim, tudo o que estava fora deste limite deveria ser decididamente repelido e/ou eliminado (REZENDE, 2003, p. 4).

É, pois, esse tipo de lógica da "eliminação" que também poderia explicar, por exemplo, o que ocorre com Sujismundo nesse último filmete. Ao não se adequar aos padrões sociais estabelecidos, ao perturbar a ordem e provocar a ira de um superior, ao, enfim, extrapolar os rígidos limites de uma possível relação militares--povo, o personagem deveria ser punido exemplarmente. Punir Sujismundo por suas ações e, em última instância, por não agir como o esperado em uma sociedade militarmente orientada, reforça para nós a ideia de que a ditadura "só admitia, então, aquilo que estava absolutamente integrado ao seu controle num processo de geração contínua de uma ampla consonância com seus propósitos nas diversas esferas da vida social" (REZENDE, 2013, p. 5). Portanto tudo o mais que não se identificava, objetiva ou subjetivamente, ainda conforme Rezende (2013), com o regime poderia ser rechaçado ou mesmo eliminado.

Para além disso, também é preciso notar que, apesar do seu permanente aspecto de sujeira, aos finais dos filmetes, Sujismundo sempre se arrepende dos seus maus hábitos. Ou seja, o personagem não era genuinamente ruim pelo fato de ser sujo, mas ele precisava ser continuamente educado, leia-se: repreendido, punido. Processo pedagógico diferente do filho que rapidamente percebeu seu "mau comportamento", certamente influenciado pelo pai, e mudou. E ao mudar ele deixou de ser um educando para ser um educador. Algo que, por ilação, poderia ser estendido ao restante da população que, por sua vez, parece ter aceitado muito bem a estratégia adotada pela ditadura para "reeducá-la".

Considerações finais

Durante os cerca de vinte anos da ditadura militar, a propaganda e a publicidade se tornaram, em momentos variados como no período do governo Médici (1969-1974), um instrumento não apenas de veiculação informacional, conforme defendido pelo próprio governo, mas um modo de fomentar e provocar adesão popular ao ideário defendido pelas Forças Armadas e

pelos setores conservadores da sociedade civil. A propaganda e a publicidade eram consideradas, então, ferramentas estratégicas para o combate à subversão e às forças de resistência, mas também um aparelho para educar a população conforme os ideais dos militares no poder. Para tanto, entendemos por educar a forma pela qual por coerção ou por persuasão alguém ou um grupo eram ensinados a se comportar ou pensar de acordo com o modelo politicamente dominante. Portanto a propaganda operava como um dos mecanismos de sustentação e de repressão do golpe de 1964 e da ditadura que o sucedeu, juntamente com a polícia política e a censura (da imprensa e das diversões públicas).

Em específico, em relação à campanha "Povo desenvolvido é povo limpo", percebe-se que, embora o discurso oficial veiculado pela Aerp fosse que a propaganda produzida não tivesse cunho político-ideológico e, ainda que aparentemente de fato Sujismundo e suas peripécias não sejam sobre o contexto político, ela não foge a sua época de produção. Nesse sentido, toda a campanha pode ser interpretada como um índice sobre a situação política e o combate aos elementos subversivos, compreendidos por nós genericamente como aqueles/as que não se identificavam com os militares. Esses, por sua vez, eram considerados também como sujos e incivilizados e, sobretudo, portadores de uma doença perigosamente contagiosa: a ideologia comunista. Assim, como era necessário educar a população média para hábitos mais higiênicos, era igualmente preciso educá-la para a prevenção de ideologias "estrangeiras" cujo objetivo era o de enfraquecer o corpo social, o Estado e impedir o desenvolvimento brasileiro.

A publicidade e a propaganda funcionaram, assim, como uma importante ferramenta por meio da qual os governos militares puderam, em consonância com o que apregoava o conjunto das Leis de Segurança Nacional, "educar" a população de acordo com os preceitos militares (tais como o respeito irrestrito à hierarquia e a ordem instituída). Mas também em constranger os possíveis focos de resistência, minando suas ações – e não apenas por meio dos órgãos de repressão, como a Polícia Política – e suas tentativas de ganhar adesão popular massiva. Por extensão, o governo assumiu um papel primordial, referencial e de caráter paternal. Era rígido porque, alegoricamente, um bom pai age desse modo, com vistas a oferecer um futuro promissor aos seus filhos. Parecia ser essa a lógica imperante nos círculos do poder e que se estendia à população obliterada e impressionada com as políticas desenvolvimentistas e o crescimento econômico que vigorou em parte do período do regime.

Por fim, é certo que esta temática ainda requer muitas outras pesquisas, discussões e problematizações dadas as complexidades históricas inerentes às relações humanas e institucionais. Contudo o que fica para nós é a relevância da publicidade, o modo como ela acabou por se profissionalizar e seus

usos político-ideológicos em um momento de tantos cerceamentos individuais e coletivos da história recente do Brasil. ■

[JEAN CARLLO DE SOUZA SILVA]
Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), unidade Passos. É pesquisador dos grupos: Labiam e Geind (UEMG/CNPq), e Estudos Sociais em Linguagem, Memória e Cultura Visual da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop/CNPq).
E-mail: jean.silva@uemg.br

Referências

BALBINOT, Valmíria Antonia. A. Comunicação pública na década de 70: a campanha "Povo desenvolvido é povo limpo". *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: [*s. n.*], 2012. p. 1-15.

BRAIT, Beth. Polifonia arquitetada pela citação visual e verbo-visual. **Bakhtiniana**: Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 183-196, 2011. Disponível em: https://bit.ly/2Tm56MG. Acesso em: 20 jul. 2020.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana**: Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: https://bit.ly/3BppNJ1. Acesso em: 20 jul. 2020.

CASTRO NETTO, David. Nossos comerciais, por favor: a propaganda brasileira e ditadura militar (1964-1985). *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 7., 2015, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: [*s. n.*], 2015. p. 1637-1649.

COLUSSI, Eliane; BALBINOT, Valmíria. Propaganda e educação sanitária na década de 1970: "Povo desenvolvido é povo limpo". **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 253-275, 2008.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O tempo**

da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FIGUEIRÓ, Francisca Bruxel. **Médici e a comunicação**: propaganda política durante regime militar no Brasil. Lajeado: Univates, 2014.

GOMES, Marco Antônio; SOUZA, Marilsa Miranda; PITA, Crislaine; ZANELATO, Italo. Educação e a ditadura civil militar: as reformas educacionais e a teoria do capital humano (1964-85). **Revista Eletrônica de Educação**, São Carlos, v. 14, p. 1-19, 2020.

MARTINS, Ricardo Constante. **Ditadura militar e propaganda política**: a revista manchete durante o governo Médici. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 1999.

NAPOLITANO, Carlo; LUVIZOTTO, Caroline; GONZALES, Lucilene. Censura à liberdade de expressão e propaganda política: estratégias para legitimação do regime militar. *In*: NAPOLITANO, Carlo; LUZIVOTTO, Caroline; LOSNAK, Célio; GOULART, Jefferson (org.). **O golpe de 1964 e a ditadura militar em perspectiva**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

NAVES, Laura. **O papel da Aerp na construção da Identidade Nacional**: Análise das propagandas políticas durante o governo Médici. [*S. l.*]: [*s. n.*], 2012. Disponível em: https://bit.ly/2VXaDKx . Acesso em: 20 jul. 2020.

REZENDE, Maria. **A ditadura militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1988. Londrina: Eduel, 2013.

SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 333-345, 2017.

SILVA, L. F. Crise do regime político no pré-1964, golpe civil-militar e consolidação do regime ditatorial. *In*: NAPOLITANO, Carlo; LUZIVOTTO, Caroline; LOSNAK, Célio; GOULART, Jefferson (org.). **O golpe de 1964 e a ditadura militar em perspectiva**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

SUJISMUNDO – 1972/73. [*S.* l.: *s. n.*], 2016. 1 vídeo (7'16 min). Publicado pelo canal Arte Estadium. Disponível em: https://bit.ly/3hS9AnJ. Acesso em: 10 abr. 2020.

EXTRAPRENSA
CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

NOTAS SOBRE O PENSAMENTO DECOLONIAL E OS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO

[ARTIGO]

Muriel Emídio Pessoa do Amaral
Universidade Estadual de Ponta Grossa

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A proposta deste artigo é apresentar, por revisão bibliográfica, as contribuições do pensamento decolonial dentro das ciências humanas e sociais como um novo movimento epistemológico e político. A partir de contribuições de autores que dialogam com essa proposta, o texto também pretende fazer interface com os estudos da comunicação como proposta decolonial em pontos epistemológicos e ação política de reconhecimento público de grupos marginalizados, abrindo outras discussões do campo.

Palavras-chave: Decolonialidade. Comunicação. Descolonização.

This article presents, using a bibliographic review, the contributions of decolonial thought in the field of human and social sciences as a new epistemological and political movement. Based on contributions from authors who dialogue with this proposal, the text also intends to interface with communications studies as a decolonial proposal in epistemological points and in political actions of public recognition of marginalized groups, opening other discussions in the field.

Keywords: Decoloniality. Communication. Decolonization.

Este artículo tiene como propuesta presentar, desde una revisión bibliográfica, los aportes del pensamiento decolonial dentro del campo de las ciencias humanas y sociales como un nuevo movimiento epistemológico y político. A partir de los aportes de autores que dialogan con esta propuesta, se pretende interrelacionarla con los estudios de la comunicación como propuesta decolonial en puntos epistemológicos y acción política para el reconocimiento público de los grupos marginados, abriendo otras discusiones en el campo.

Palabras clave: Decolonialidad. Comunicación. Descolonización.

DOI: https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.181765

Introdução

Em seus estudos, Roudinesco (2008) aponta que a subversão pode ser uma potência de criatividade na ação humana por elaborar propostas novas frente àquilo que é previamente conhecido. Essa ideia servirá de guia para apresentar o pensamento decolonial nos estudos das ciências humanas e sociais, contemplando também os estudos em comunicação. A proposta do pensamento decolonial subverte, em certa medida, as lógicas epistemológicas concretizadas, no intuito de oferecer outros caminhos para a construção do saber e do pensar. Essa proposta também pode ser apropriada aos estudos e pesquisas em comunicação.

Por revisão bibliográfica, o artigo se apresenta em dois momentos para expor as práticas subversivas e criativas do pensamento decolonial. A primeira tessitura textual apresenta os pensadores decoloniais enquanto sugestões epistemológicas fora do esquadro eurocêntrico, branco e burguês. Segundo Mignolo (2014), há a necessidade de elaborar o pensamento para além da alegoria fantasmagórica e violenta da Modernidade. Para Castro-Gómez (2005), o conhecimento também pode ser elaborado por grupos e sujeitos que se encontram às margens das estruturas de poder que foram edificadas pela Modernidade.

A segunda parte traz a interface entre decolonialidade e os estudos de comunicação ao apresentar reflexões latino-americanas sobre o campo. Para realizar essa tarefa, as discussões trazem para diálogo as contribuições de Erick Torrico (2016a, 2016b, 2018, 2019) sobre a decolonialidade na comunicação e a pesquisa realizada por Maria Cruz Márquez (2017) em grupos de mulheres venezuelanas e equatorianas que promovem a comunicação e o reconhecimento político feminino nas práticas comunicacionais, fundamentando, assim a necessidade de outros caminhos e saberes para comunicação. A importância de expor essas ideias contribui para expandir outros caminhos para construção de quadros teórico-metodológicos e discussões. Como o texto recorre a pesquisas escritas em espanhol, as citações não foram traduzidas, para que assim pudessem ser mantidos os sentidos empreendidos pelos autores e autoras.

Práticas e epistemologias decoloniais

Para que possamos chegar à interface entre o pensamento decolonial e os estudos de comunicação, é necessário reconhecer as trajetórias históricas e epistemológicas deste pensamento e suas diferenciações diante de outras propostas. Há diferenças entre a decolonialidade e o período de descolonização. Este, segundo Rosevics (2017), se refere ao momento histórico de luta de independência das ex-colônias africanas e asiáticas de países europeus no período pós-Guerra Fria, ou seja, a descolonização está atrelada a um acontecimento histórico e geopolítico, e a decolonialidade se articula na intenção de oferecer outra ordem política acerca da construção do conhecimento para além das propostas reconhecidas no meio acadêmico-científico e das formas de representação. Para Grosfoguel (2008), a proposta decolonial é descolonizar o pensamento e oferecer outras reflexões que mostrem

a realidade de comunidades e sujeitos marginalizados. Para o autor, os estudos subalternos e pós-coloniais se basearam, respectivamente, nos estudos culturais britânicos e em autores pós-estruturais como Michel Foucault e Gilles Deleuze e, assim, não traduziam com precisão a realidade enfrentada na América Latina, mas também não precisam ser descartados.

Os estudos pós-coloniais foram importantes para a formação da decolonialidade, entretanto, a perspectiva tornou-se insuficiente para avançar e reconhecer a produção do conhecimento e a formação das identidades de grupos e sujeitos sem a necessidade de relacionar colonizados a colonizadores. Para Reis e Andrade (2018, p. 3), "o pensamento pós-colonial se articula na perspectiva de demonstrar as dessemelhanças antagônicas existentes entre colonizador e colonizado, denunciando essa discrepância com projeto de domínio e opressão". Nesta seara encontram-se autores como Said (2007), Spivak (2010) e Hall (2016).

A proposta decolonial reconhece que grupos, práticas e experiências, não apenas de países asiáticos, mas também latino-americanos, podem elaborar conhecimento e oferecer visibilidade a partir das realidades vividas dentro de seus espaços sem a necessidade de observação e interface de olhares colonizadores; por isso a afirmação de Grosfoguel (2008) de descolonizar também a proposta pós-colonial. Em outra medida, a decolonialidade também avança para reconfigurar os preceitos e manifestações da Modernidade para além da branquitude eurocêntrica.

O grupo de pesquisadores denominado Modernidade/Colonialidade (M/C), formado em sua maioria por latino-americanos, empenhou-se para realizar movimentações epistemológicas de renovação do conhecimento na América Latina com a proposta de "giro decolonial". Este movimento teve a intenção subverter o pensamento pós-colonial, atualizando a crítica do pensamento latino-americano ao propor outras leituras da história e debatendo questões que permeiam as relações de poder dentro do subcontinente. Para Ballestrin (2013), a proposta M/C se apresenta a partir do rompimento com os estudos subalternos latino-americanos e traz à tona a reformulação da história e da epistemologia para as ciências.

Para Mignolo (2014), a colonialidade é parte constitutiva da modernidade e, assim, não há a Modernidade sem colonialidade. Por esse caminho epistemológico e político, autores decoloniais reconheceram na Modernidade uma manifestação de violência, de apagamento público e político, porque não promoveu a visibilidade de grupos e sujeitos alheios aos signos pertencentes à Modernidade, como os países latino-americanos. Um dos alicerces de sustentação do pensamento decolonial é a promoção de aspectos libertários, e Mignolo (2014, p. 11) sugere que a decolonialidade "es un análisis que pone sobre la mesa otra opción (ni ciencias sociales y humanas, ni marxismo, ni teología de la liberación)", e fomenta outra proposta de concepção de conhecimento a partir da descolonização de pensar, de ser e de poder implantadas pela moral moderna. Para ele, a Modernidade não apenas chancelou a colonização e a exploração de povos não-europeus, mas também sustentou e justificou a racionalidade epistêmica eurocêntrica, branca, burguesa e cristã enquanto prática e discurso

naturais da dinâmica histórica e cultural do mundo.

A intenção de descolonizar os estudos, apresentada por Mignolo (2014), partiu da reflexão de Quijano (1992) de descolonizar o saber e as práticas políticas – estruturação das autoridades, do Estado e da economia. Quijano aponta que, após o imperialismo, período em que países da América do Sul, África e Ásia foram colonizados, não houve o questionamento devido acerca das estruturações políticas e do conhecimento implantado pelos europeus mesmo depois da independência, já no século XX. Assim, para o autor, o eurocentrismo não contempla apenas influência geográfica, mas também epistêmica e política. Reformular outras propostas de conhecimento não é simplesmente deixar de reproduzir as existentes, mas desprender-se dos vínculos implantados da Racionalidade-Modernidade aliciados pela colonialidade para a promoção da liberdade e para a descolonização do poder e do saber.

Destarte, o pensamento decolonial atua na intenção de agenciar as várias formas de desprendimento pelo reconhecimento das particularidades de sujeitos e comunidades excluídos pela Modernidade. Para Mignolo (2014), a proposta decolonial de descolonização do poder não busca o empreendimento da "revolução armada", mas da revolução das premissas de pensar e, por ser abrangente, não implica alcançar um conceito universal e projetar mais uma verdade para o mundo, mas ser um:

> [...] camino diverso y disperso, que emerge em todo el globo [...] de des-colonizar toda pretensión teórica de totalidad [...] pensaren la diversidad global de proyectos descoloniales que tienen en común ser descoloniais pero que, a la vez, mantienen la singularidad de los lugares, las personas, las lenguas, las subjetividades, las emociones y los horizontes descoloniales de vida: esto es, del bienestar para todos, la cooperación y la convivialidad em lugar del bienestar para pocos, la competencia y las relaciones públicas (MIGNOLO, 2014, p. 15-16).

Por ser abarcante e não se limitar às expressões geográficas, Escobar (2003) considerou o grupo M/C como um programa de investigação que pretende renovar o conhecimento das ciências sociais a partir da visão de países latino-americanos e de outros países periféricos, o que pôde, inclusive, contemplar contribuições epistemológicas de pesquisadores portugueses, como é o caso de Boaventura Sousa Santos e Maria Paula Meneses, que propuseram as epistemologias do Sul. A ideia de sul faz alusão ao fato de os países do hemisfério norte terem promovido a colonialidade do conhecimento dos países ao sul, negligenciando essa porção do globo como produtora de conhecimento. Para os autores, esta configuração epistemológica, além de ser uma proposta política, é um conjunto de intervenção que vai além da dominação eurocêntrica, e denuncia:

> [...] a supressão dos saberes levada ao cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valoriza os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos (SANTOS; MENESES, 2009, p. 9).

Para Santos e Meneses (2009), a formação do conhecimento é advinda das

práticas e da atuação dos atores sociais, independentemente da condição e dos enredos culturais em que esses sujeitos se encontram, e coube à Modernidade a unificação e uniformização do conhecimento pela colonialidade e racionalidade provenientes dos países do norte. Os autores apontam que a institucionalização da Modernidade deu origem às supostas condições de evolução humana e desenvolvimento científico. Os conhecimentos alheios a esse marco seriam apartados da Modernidade, criando uma diferenciação abissal que promove o desprezo daqueles que são diferentes do espectro europeu.

Castro-Gómez (2005) aponta que a Modernidade não é a superação da colonialidade, mas um dos lados da mesma moeda, e o desenvolvimento das ciências sociais acompanhou essa dinâmica. O autor faz referência a Edward Said que, por sua vez, ponderou que as ciências humanas e sociais foram construídas baseadas na imagem triunfalista do progresso. Esta percepção, na verdade, foi compreendida a partir da elaboração do controle geopolítico do saber/poder para silenciar vozes pela dominação epistemológica, a ponto de torná-las paulatinamente invisíveis da simultaneidade epistêmica do mundo.

Em outro estudo, Castro-Gómez (2014) aponta que os métodos de produção de conhecimento da Modernidade se alastraram até o século XX e originaram um marco de pensamento denominado *hybris del punto cero*, "ponto zero". A ideia do autor parte da alegoria desenvolvida por ele ao perceber que os pensadores modernos do século XVI se posicionaram pareados a Deus e, dentro desta fantasia, poderiam construir regras e disseminar saberes para o mundo. Desta forma, o "ponto zero" seria o marco para indicar que os pensamentos alheios a essa condição moderna não passariam de opiniões, *doxa*, ou movimentos sem relevâncias epistemológicas. Além disso, o conceito de *hybris*, proveniente da língua grega, diz respeito à ideia de orgulho exacerbado, arrogância e altivez que, em alguma medida, pode promover a violência. Assim:

> Solamente son legítimos aquellos conocimientos que cumplen con las características metodológicas y epistémicas definidas a partir del mismo punto cero. El resto do conocimiento desplegados históricamente por la humanidad durante milenios son vistos como anecdóticos, superficiales, folclóricos, mitológicos, "precientíficos" y, em cualquier caso, como pertenecientes al *pasado* de Occidente. Este colonialismo epistémico de la ciencia occidental no es em absoluto gratuito. La hybris del punto cero se forma, precisamente, en el momento en que Europa inicia su expansión colonial por el mundo em los siglos XVI y XVII, acompañado así a las pretensiones imperialistas de Occidente. El punto cero sería entonces la *dimensión epistémica del colonialismo*, lo cual no debe entenderse como una simple prolongación ideológica o "superestructural" del mismo, como quiso el marxismo, sino como un elemento perteneciente a su "infraestructura", como algo *constitutivo*. Sin el concurso de la ciencia moderna no hubiera sido posible la expansión colonial de Europa (COSTA-GÓMEZ, 2014, p. 92, grifo do autor).

Enquanto processo científico, anular as opiniões, para Castro-Gómez, é refutar nuances que contribuem para a compreensão de práticas e discursos de

sociabilidade e comunicação. O autor critica o posicionamento de Descartes quando este afirma que a objetividade e a qualidade da pesquisa científica devem se manter apartadas de movimentos subjetivos; isso inclui distanciamento entre pesquisador e objeto observável. A racionalidade do pensamento cartesiano não previa, pelas palavras de Castro-Gómez, a contemplação de elementos subjetivos para a realização da investigação científica. Os cheiros, os sabores, as cores e tudo aquilo que traga alguma experiência corporal tornam-se obstáculos epistemológicos:

> [...] para la certeza del conocimiento y que, por tanto, esa certeza solamente podia obtenerse en la medida em que la ciencia pudiera fundamentarse en un ámbito incontaminado por lo empírico y situado fuera de toda duda. [...] en fin, todo aquello que tenga que ver con la experiencia corporal, constituye para Descartes un "obstáculo epistemológico" y debe ser, por ello expulsado del paraíso de la ciencia y condenado a vivir en el infierno de la *doxa*. El conocimiento verdadero (*episteme)* debe fundamentarse em un ámbito incorpóreo, que no puede ser otro sino el *cogito* (CASTRO-GÓMEZ, 2014, p. 90).

A tendência de anular a *doxa* pode ser uma manifestação de violência e silenciamento de grupos e sujeitos. Emudecer opiniões sem a possibilidade de diálogo deteriora o espaço público. Arendt[1] (2001), mesmo não sendo decolonial – e a intenção deste artigo não é estabelecer aproximação entre ela e o pensamento decolonial –, considera que "os fatos informam opiniões, e as opiniões, inspiradas por diferentes interesses e paixões, podem diferir amplamente e ainda serem legítimas no que respeita à sua verdade fatual" (p. 295). Assim, as opiniões, mesmo embasadas em subjetividades, podem contribuir de modo significativo para a construção do conhecimento e, quando debatidas, integrar o arcabouço de ações políticas. Para ilustrar a importância das experiências, o xamã yanomami Davi Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2005) relata as experiências cósmicas das crenças do seu povo, a devastação da floresta e o surgimento de doenças entre indígenas amazônicos, uma manifestação decolonial do conhecimento e da vivência.

Castro-Gómez critica outros filósofos que atribuíram representações negativas sobre códigos fora do esquadro eurocêntrico e moderno. John Locke, por exemplo, afirmou que, mesmo que os povos americanos gozem de plena liberdade, cabe aos europeus o usufruto de melhores condições de vida porque são governados por reis que oferecem melhores territórios para conforto e comodidade da população. Locke reconheceu que a Europa, remotamente, foi uma espécie de América, um espaço involuído, mas que a Modernidade depurou essa condição inferior e fez do continente sinônimo de desenvolvimento.

Ancorado pelas considerações de Emmanuel Eze, que apontou que as posições de Kant sobre raça estabeleceram hierarquias entre povos superiores e inferiores, Castro-Gómez sugere que Kant era a favor dos estudos empíricos para avaliar

1 Arendt acredita na diferença entre opinião e verdade, todavia, a opinião deveria ser exposta e apreciada no espaço público para que fosse debatida. O debate público edifica a ação política, pois oferece a possibilidade de visibilidade, liberdade, comunicação e pluralidade a sujeitos.

o comportamento humano e, assim, constituir o arcabouço de uma "História Natural". Entretanto, esse apontamento não reconhecia a natureza moral universal porque nem todos os sujeitos pertenciam ao mesmo grau de evolução; de acordo com a visão kantiana, alguns seriam imaturos por não pertencerem, segundo Castro-Gómez, ao "ponto zero" da moral moderna. Por não conseguir unificar um código moral universal para todos os povos, devido à variedade de raças, Kant considerou a superioridade da raça branca e a inferioridade das demais, em especial da negra: "En otras palabras, Kant está diciendo que la raza, y em particular el color de la piel, debe ser vista como un indicativo de la capacidad o incapacidad que tiene un Pueblo para 'educar' la naturaleza moral inherente a todos los hombres" (CASTRO-GÓMEZ, 2009, p. 141).

Reconhecer essas reflexões no âmbito da produção do conhecimento científico é relevante para apresentar as negligências e violências desenvolvidas ao longo dos séculos na humanidade. Além de apresentar a importância e necessidade de realizar o "giro decolonial", como descreveu Ballestrin (2013, p. 105), essa proposta, até mesmo utópica, foi "o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade" (p. 105), ou seja, foi a movimentação para reinventar as ciências humanas e sociais que também atingiu a comunicação, como será apresentado na próxima parte do artigo. Reconfigurar o conhecimento pelo viés decolonial não anula as teorias e os demais pensamentos construídos até então, mas oferece outros caminhos a partir de novas possibilidades reflexivas que contemplem a realidade e as experiências vividas pelos grupos e sujeitos envolvidos no processo.

Comunicação decolonial

O pensamento decolonial é mais visível, e, até mesmo, consolidado, em algumas áreas do conhecimento. O feminismo, por exemplo, oferece outras perspectivas analíticas ao fazer a triangulação entre o gênero, a raça e a classe, o que proporciona a decolonização do gênero, para Lugones (2010). Se, por um lado, em outras áreas do saber o pensamento decolonial encontra-se em plena atividade, no campo da comunicação, este pensamento também passa a fazer parte da realidade de universidades, institutos e centros de pesquisas tanto no Brasil como em outros países.

A intenção de analisar relações desiguais entre dominados e dominantes nos processos comunicacionais e de reconhecer a liberdade de comunicação como manifestação de cidadania estão presentes nos estudos da área já nos anos 1970, na América Latina. Marques de Melo (1985), em virtude dos períodos ditatoriais e dos monopólios de comunicação formados, apontou que a comunicação na América Latina pode ser compreendida como "um passaporte da cidadania, ao instrumento que viabiliza a integração de cada indivíduo à sua sociedade" (p. 11).

Pelo olhar sociológico, Pasquali (1973) aponta que, em sociedades em que há desproporção entre transmissores e receptores, estes se reduzem à mera função de informados, limitando sua força expansiva e de autocrítica e tornando-se "uma multidão indiferenciada de receptores, convertida em massa" (p. 9). Essa percepção da comunicação para a formação crítica abriu precedentes para o surgimento de veículos alternativos. Para Grinsberg (1987), há um

déficit comunicacional quanto ao envolvimento e participação de grupos e sujeitos nos processos de comunicação; assim, a imprensa alternativa foi fruto da necessidade de apresentar outros pontos de vista e opiniões enquanto forma de resistência ao poder autoritário vigente.

Enquanto construção epistemológica, no Brasil, foi desenvolvida, em 1964, a primeira teoria da comunicação, criada por Luiz Beltrão (1980) e denominada folkcomunicação. Como forma de oferecer visibilidade a grupos marginalizados, a proposta da folkcomunicação é:

> [...] um processo artesanal e horizontal, semelhante em essência aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares a audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa (BELTRÃO, 1980, p. 28).

A teoria da folkcomunicação proposta por Beltrão se desenvolveu na conjugação entre o folclore – enquanto simbologia da cultura popular – e a comunicação de massa como sendo uma manifestação amplamente disseminada para atender a aspectos industriais que visam audiências. Assim, segundo Marques de Melo (2007, p. 21), a folkcomunicação é caracterizada pelo uso "de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar em linguagem popular mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural". O autor menciona que esta teoria seria uma espécie de "segunda etapa" do processo comunicacional massivo idealizado por Paul Lazarsfeld, com o diferencial de que as práticas da teoria folkcomunicacional "dimensionavam a influência coletiva de 'agentes simbólicos' no seio de 'comunidades periféricas'" (MARQUES DE MELO, 2007, p. 21) ou comunidades marginalizadas por estarem ao limbo das relações de poder (BELTRÃO, 2004) ou por projetarem "políticas de identidade ao reivindicar o reconhecimento das diferenças através de meios de informação e expressão populares (WOITOWICZ, 2007, p. 63).

Ao compasso da proposta libertária, pensadores latino-americanos da comunicação contemplaram a necessidade e importância de promover grupos periféricos para fomentar relações horizontais de sociabilidades e comunicação. Como é o caso do pedagogo Paulo Freire, que reconheceu no ensino a possibilidade de ser um movimento libertário (FREIRE, 1987) e na comunicação um processo dialógico em que são reconhecidos os valores culturais e as experiências de cada grupo (FREIRE, 1983).

Como apresentado na primeira parte do texto, a proposta decolonial para a comunicação não é rejeitar ou anular as teorias e reflexões elaboradas até o momento dentro do campo, mas agregar os pensamentos elaborados e sugerir outros caminhos epistemológicos ou das práxis da comunicação enquanto epistemologia latino-americana (TORRICO, 2016b). Refletir sobre os aspectos da decolonialidade nos estudos da comunicação é se atentar para a importância e necessidade de reconfigurar outras propostas epistemológicas para o campo, não se detendo apenas às teorias e pensamentos europeus ou estadunidenses. Conforme aponta Torrico (2016b), a intenção de oferecer outras iniciativas para o campo da comunicação não se articula para constituir

um território epistemológico delimitado, mas para abrir possibilidades de experienciar outros caminhos do saber em condições histórico-estruturais que permitam "una reinterpretación no eurocéntrica de la historia del mundo e impulsar el desmontaje de los mecanismos de la occidentalización compulsiva a los que este mundo fue sometido tras la integración de América a la geografía planetaria" (TORRICO, 2016b, p. 24).

O autor também reconhece a influência dos pensamentos eurocêntricos na construção dos estudos da comunicação na América Latina. Se, por um lado, houve a colonização epistemológica europeia, também houve a intenção de reconhecer processos comunicacionais por grupos e comunidades marginalizados. Torrico (2016b), apoiado em Luis Beltrán, sugere a intenção de reconhecimento dos sujeitos subalternos nos processos comunicacionais horizontalizados que não legitimam "la dependencia, la teoría economicista del desarrollo, el mediacentrismo, el papel difusionista de las comunicaciones y la teoría de la modernización, se confronto" (TORRICO, 2016b, p. 31-32) e que não prezam pela coisificação dos seus participantes. Assim, a necessidade de subversão é calcada no

> [...] cuestionamiento de fondo a la instrumentalización y deshistorización del conocimiento para el ajuste social, así como a la utilización mecánica de premisas, objetos y métodos foráneos por los investigadores latinoamericanos del área y, por otra, de la anunciación de un pensamiento comunicacional propio, socialmente comprometido pero teórica y metodológicamente riguroso, capaz de dar cuenta de la realidad concreta de América Latina y de ponerse al servicio de la causa de su dignidad (TORRICO, 2016b, p. 31).

Em outro estudo, Torrico (2019) reforça a ideia de decolonialidade ainda nos bancos acadêmicos. Para o autor, o pensamento de Harold Dwight Lasswell, que compreendeu a comunicação enquanto uma análise funcionalista com finalidades bélicas, e as considerações de Paul Lazarsfeld, que apontaram que a comunicação se apresenta enquanto um processo de transmissão de informação do emissor ao receptor através de uma mensagem transferida por um meio, compuseram um "'paradigma dominante' [...] y resumió la naturaleza y los alcances de la *mass communication research*, no solamente continúa siendo reproducido, siendo enseñado y siendo aprendido en escuelas universitarias de la especialidad en América Latina" (TORRICO, 2019, p. 94). Pensamentos deste teor estabeleceram uma relação de controle, manipulação e dominação pelos emissores de informação, constituindo o que ele denominou Comunicação Ocidental, isto é, a forte presença de aspectos de poder na comunicação. Pela visão do autor, a comunicação não deve ser compreendida como sendo:

> [...] herramienta para la irreverente manipulación de los seres humanos con el afán de satisfacer los intereses creados de unos pocos. Tampoco debe la comunicación emplearse para preservar la injusta estructura social; debe usársela para transformarla de manera que prevalezca la justicia y la paz (TORRICO, 2016a, p. 90).

Por esse caminho, o autor acredita na necessidade de formular uma epistemologia

da comunicação latino-americana baseada na redemocratização, tendo em vista a incorporação dos subalternos na função de promotores de conhecimento e atuantes nos processos comunicacionais. Como o panorama dos estudos e do exercício das profissões da comunicação estiveram "centrados", por estarem localizados em teorias e pensamentos colonizados, pensar a partir da margem seria uma necessidade. Na intenção de deslocar o centro, Torrico (2019) faz a alegoria de promover o imperativo da comunicação "ex-cêntrica" como possibilidade de saída das propostas colonizadas e de não estabelecer a hierarquização de grupos e sujeitos.

Na linguagem coloquial, a excentricidade se refere àquilo que é fora do senso, ou seja, aquilo que pode ser estranho, extravagante, subversivo. O conceito desenvolvido por Torrico (2019) não deixa de levar em consideração a irreverência da excentricidade, mas sua proposta vai além do valor estético e busca des-centralizar a epistemologia da comunicação enquanto uma proposta reflexiva do campo:

> O significado atribuído aqui ao conceito – não apenas ao termo – refere-se, antes, a um afastamento consciente e deliberado do que está "centralizado" e, consequentemente, dá impulso a uma opção diferente. O ex-cêntrico, com hífen, significa "o que está fora do centro". Se o "esquema persistente" sintetiza a ideia "centrada" de comunicação, na dupla acepção indicada antes – a de pertencer à episteme da Modernidade e seu teor "correto", sensato e com obrigatoriedade de uso na prática –, a Comunicação ex-cêntrica, que deriva da crítica latino-americana à in-comunicação colonial, se coloca como uma rota compreensiva alternativa, baseada no pensamento decolonial (TORRICO, 2019, p. 103).

Uma outra qualidade epistemológica da comunicação decolonial, segundo Torrico (2018), é de avançar para além das vertentes críticas fundamentadas no campo e questionar a natureza histórico-cultural "y su carácter constitutivo de lo humano y lo social. Así, la médula decolonial de este campo especializado es la ya referida institución violenta del in-comunicado, o sea, del sub/alterno cuya humanidad es expropiada y acallada" (TORRICO, 2018, p. 79). Sendo assim, o autor sugere que a comunicação seja "in/surgente" enquanto um movimento "alter/n/ativo".

Os neologismos desenvolvidos por ele se referem à intenção de apresentar propostas dentro das próprias realidades vividas pelas comunidades e países rechaçados pela colonização de conhecimento; por isso o movimento de surgir de dentro, além de promover aspectos de ação e alteridade. Paralelamente a essa proposta, a comunicação decolonial não se apresenta exatamente igual à imprensa alternativa da década de 1970 na América Latina. A comunicação alter/n/ativa, segundo o autor apresenta três movimentos: "1. [...] el derecho de una Otredad epistemológico-teórica (Alternativa); 2. [...] remarca la índole local-nativa e historizada de esa Otredad (Alter/nativa); 3. Y [...] comporta la propuesta de alteración del statu quo (Alter/ativa)" (TORRICO, 2018, p. 79-80).

Em grande medida, as propostas decoloniais de Torrico para a comunicação puderam ser observadas na pesquisa elaborada por Maria Cruz T. Márquez (2017) quando

ela investigou práticas comunicacionais radiofônicas desenvolvidas por mulheres em comunidades da Venezuela e Equador, sendo alter/n/ativas. Pela experiência na Venezuela, Márquez analisou a emissora de rádio Avanzadoras de Yoco, em uma comunidade da cidade de Valdez e, no Equador, a pesquisa se estendeu em analisar o programa radiofônico Alli Kawsaipak Jampikuna[2], (Medicina para el Buen Vivir) produzido pela Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (Erpe), na cidade de Riobamba. Mesmo sendo experiências distintas, em ambos os casos, a programação é elaborada por mulheres de descendência afro-indígena, sem experiência radiofônica ou jornalística, tampouco formação acadêmica; no caso de Avanzadoras de Yoco, não há participação de homens na programação. Esses grupos de mulheres vivenciam

> [...] situaciones de exclusión y discriminación sobre las que se construye la subalternidad y que se encuentran asociadas a: racialización, género, clase, lengua, territorio, identidad histórica, entre otras, tratándose de situaciones que están imbricadas y entretejidas, y que no pueden ser separadas entre sí en sus experiencias de vida (MÁRQUEZ, 2017, p. 242).

Outro ponto que possibilitou o surgimento das emissoras foi, além da pressão popular sobre o poder público para legislar sobre o direito à informação e à comunicação a comunidades tradicionais, a necessidade de pensar as práticas comunicacionais dentro da realidade de cada região; em ambas as realidades havia deficiência tecnológica para sinal de TV e não havia veículos impressos em circulação. Para a autora, os programas tentam construir novos cenários comunicacionais com a inclusão de atores e atrizes sociais através da valorização da cultura e da identidade pela oralidade, reforçando os traços deixados pela ancestralidade para "la revalorización de lenguas inferiorizadas, que han servido para la estigmatización y discriminación de sus hablantes [...] la lengua estigmatizada se convierte en uno de los principales elementos de autoidentificación y empoderamiento" (MÁRQUEZ, 2017, p. 242).

Os programas também são apresentados na língua nativa, o que fortalece os laços simbólicos e perpetua parte da cultura que foi descriminada ao longo de vários anos de colonização. Por ser uma produção local, a programação das emissoras "cumplen un servicio a la comunidad son, por ejemplo, el anuncio de los precios de los alimentos subvencionados, la llegada de productos al municipio, la realización de talleres formativos" (MÁRQUEZ, 2017, p. 258).

No cenário comunicacional latino-americano, Márquez, assim como Torrico, sinaliza para movimentos de inferiorização e invisibilidade excludente a partir da força da branquitude ocidental no subcontinente, com o agravante para a realidade vivenciada por mulheres. O reconhecimento de populações historicamente excluídas das oportunidades reais de desenvolvimento e a intenção de promover o acesso democrático para representarem a si mesmas, com suas próprias palavras e narrativas, fizeram que as mulheres de comunidades periféricas propusessem uma comunicação mais libertária, aos moldes de Paulo

2 Expressão na língua kichwa, nativa do Equador.

Freire (cf. MÁRQUEZ, 2017, p. 24). Os temas abordados nos programas elaborados pelas mulheres fugiam à regra da imprensa feminina e tinham a intenção de oferecer um sentido de união entre mulheres no projeto:

> [...] de las potencialidades de la comunicación para la construcción de ciudadanía comunicativa, la participación social, la pluralidad de voces necesarias em sociedades democráticas de manera muy especial, para él las mujeres y el avance hacia la igualdad de género [...] el intento de transitar hacia escenarios mediáticos más democráticos y el reconocimiento de nuevos actores comunicativos se convierten en una oportunidad para el ejercicio del derecho a la comunicación de poblaciones históricamente excluidas, en este caso, mujeres indígenas y afrodescendientes latino-americanas (MÁRQUEZ, 2017, p. 23).

As considerações de Márquez sobre as práticas comunicacionais das mulheres latinas perpassam os referenciais decoloniais quando ela aponta a contemplação da realidade vivida enquanto processo de valorização e empoderamento feminino, além de oferecer propostas comunicacionais a partir da realidade e das experiências vividas por essas mulheres. As iniciativas radiofônicas analisadas promoveram a decolonização do ser e do saber, conforme apontou Mignolo (2014), e também de gênero (LUGONES, 2010), pois ofereciam a superação da fantasia da Modernidade ao trazer à tona as outras faces escondidas da realidade e o reconhecimento político das mulheres.

Conforme aponta a autora, o movimento de propor métodos comunicacionais para além das práticas da comunicação massiva oferece outras significações aos sujeitos e grupos subalternos, além de proporcionar visibilidade e reconhecimento público:

> La incapacidad de ser representados por sí mismos, la invisibilización del sujeto subalterno, al que no se escucha, al que no se ve, es advertida en la representación excluyente de las poblaciones racializadas en los medios de comunicación de masas. Incluso en aquellas sociedades caracterizadas por la diversidad étnico-racial, como son las latinoamericanas, los medios de comunicación realizan una sobrerrepresentación de la blanquitud occidental que se impone como estándar de belleza para millones de personas. Como dispositivos creadores de consensos, sentidos comunes, imaginarios e identidades, los medios de comunicación de masas poseen una enorme capacidad de influencia en las sociedades, más aún en una contemporaneidad caracterizada por la hipermediación y tecnologización. La reproducción de estereotipos sexistas y raciales que abundantes investigaciones vienen observando desde la década de los setenta del siglo pasado, se convierten en un obstáculo para avanzar hacia sociedades más equitativas y libres de discriminación (MÁRQUEZ, 2017, p. 22).

Segundo Márquez (2017) elaborar a construção de uma alteridade subalterna a partir de territórios latino-americanos é uma ação política e epistemológica para a desconstrução da dominação, um caminho próspero que pode ser adotado pela comunicação para descolonizar o conhecimento.

Considerações finais

As possibilidades de elaborar a interface do pensamento decolonial com os estudos da comunicação não se limitam apenas às ideias apresentadas neste texto. A proposta de descolonizar as formas de ser e dos conhecimentos é um movimento que se inicia enquanto força epistemológica, mas também em potência de ação política para contemplar grupos, sujeitos e práticas silenciadas por uma questão de poder. Para descolonizar a comunicação, é necessária a intenção de desenvolver linhas de pensamentos críticos que comportem questionamentos das relações e dos saberes a ponto de promoverem a descentralidade do conhecimento.

Se, por um lado, é importante subverter os cânones do conhecimento para promover algo diferente, por outro, é preciso a pulsão para promover a resistência político-cultural que efetivamente dará sequência a essa agenda. Pela visão decolonial, mudança não necessariamente obriga o aniquilamento de todas as contribuições científicas elaboradas até agora, mas a possibilidade de proporcionar outros caminhos para o desenvolvimento da ciência de modo mais democrático e político, sem a necessidade de fossilizar o conhecimento.

Pelas considerações do campo da comunicação, a decolonialidade perpassa a possibilidade de debate público alicerçada na promoção da plurinacionalidade e das interculturais que reconheçam a diversidade de identidades tanto na elaboração epistemológicas como nas práticas comunicacionais. A intenção não é oferecer um caminho para que os estudos da comunicação sejam direcionados, mas abrir possibilidades para que a diversidade de caminhos possa ser trilhada para contemplar realidades e vivências excluídas por uma questão de dominação. ■

[MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL]
Professor do Departamento de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem pós-doutorado em Jornalismo pela UEPG. Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Doutorado sanduíche em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro (Portugal).
E-mail: murielamaral@yahoo.com.br

Referências

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: teoria e metodologia. São Bernardo do Campo: Umesp, 2004.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Filosofía, ilustración y colonialidad. *In*: DUSSEL, Enrique; MENDIETA, Eduardo; BOHÓRQUEZ, Carmen. **El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000)**. México: Siglo XXI: Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2009. p. 130-142.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. El lado oscuro de la "época clásica": filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII. *In*: CHUKWUDI, Eze; HENRY, Paget; CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MIGNOLO, Walter. **El color de la razón**: racismo epistemológico y razón imperial. 2. ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 89-113.

COSTA-GÓMEZ, S. **La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2005.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 1, p. 58-86, 2003.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GRINSBERG, Máximo Simpson (org.) **A comunicação alternativa na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri: PUC Rio, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUGONES, María. Toward a decolonial feminism. **Hypatia**, Hoboken, v. 25, n. 4, p. 742-759, 2010.

MARQUES DE MELO, José. **Comunicação**: teoria e política. São Paulo: Summus, 1985.

MARQUES DE MELO, José. Folkcomunicação. WOITOWICZ, Karina Janz; GADINI, Sérgio Luiz. **Noções básicas de folkcomunicação**: conceitos e expressões. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007. p. 21-24.

MÁRQUEZ, M. Cruz Tornay. **Comunicación, subalternidad y género**: experiencias comunicativas comunitarias de mujeres afrodescendientes e indígenas en América Latina. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

MIGNOLO, Walter. Introducción. *In*: CHUKWUDI, Eze; HENRY, Paget; CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MIGNOLO, Walter. **El color de la razón**: racismo epistemológico y razón imperial. 2. ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 9-18.

PASQUALI, Antonio. **Sociologia e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1973.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *In*: BONILLA, Heradio (org.). **Los conquistados**: 1492 y la población indígena de las Américas. Bogotá: Tercer Mundo, 1992. p. 437-447.

REIS, Maurício de Novais; ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. O pensamento decolonial: análise, desafio e perspectivas. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 202, p. 1-11, 2018.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. *In*: CARVALHO, Glauber Cardoso; ROSEVICS, Larissa (org.). **Diálogos internacionais**: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017. p. 240-265.

ROUDINESCO, Elizabeth. **A parte obscura de nós mesmos**: a história dos perversos. Belo Horizonte: Zahar, 2008.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRICO, Erick. **Hacia la Comunicación decolonial**. Bolivia: Universidad Andina Simón Bolívar, 2016a.

TORRICO, Erick. La comunicación decolonial, perspectiva in/surgente. **Revista Latinoamericana de Ciencia de la Comunicación**, São Paulo, v. 15, n. 28, p. 72-81, 2018.

TORRICO, Erick. La comunicación em clave latinoamericana. **Chasqui**, Quito, n. 132, p. 23-36, 2016b.

TORRICO, Erick. Para uma comunicação ex-cêntrica. **MATRIZes**, v. 13, n. 3, p. 89-107, 2019.

WOITOWICZ, Karina Janz. Grupos marginalizados. *In*: WOITOWICZ, Karina Janz; GADINI, Sérgio Luiz (org.). **Noções básicas de folkcomunicação**: conceitos e expressões. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007. p. 59-63.