



DOSSIÊ “CONSTRUYENDO IDENTIDADES EN LAS AMÉRICAS: INTERPELACIONES DESDE LA(S) CULTURA(S) Y LA GESTIÓN CULTURAL”

DOSSIER “BUILDING IDENTITIES IN THE AMERICAS: INTERPELLATIONS FROM CULTURE(S) AND CULTURAL MANAGEMENT”

Apresentação do Dossiê

Dossier's presentation

MARCELA A. PAÍS ANDRADE
AHTZIRI MOLINA ROLDÁN

O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho cooperativo

The National System of Culture and it's structure of cooperation

DEBORAH REBELLHO LIMA
CLARISSA ALEXANDRA SEMENSATO

Identidad cultural y desarrollo urbano: ¿proyectos engañosos?

Cultural identity and urban development: Deceptive projects?

LUIZ AUGUSTO F. RODRIGUES

El arte latinoamericano através de la curadoria: políticas de representación y mods de inserción

Latin American art through curatorship: representation policies and insertion modes

PABLO BERRÍOS GONZÁLEZ

Museus e projetos culturais:

um estudo sobre a aderência de indicadores de desempenho à função social da instituição

Museums and cultural projects: a study on the performance indicators of adherence to the social function of the institution

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA
LUIS ANTÔNIO DO NASCIMENTO NECO
NILCEMAR NOGUEIRA

Gran Chaco, percepciones de la imagen

Gran Chaco, image perceptions

BELÉN AZAROLA

América se hurga el ombligo

America delves into its navel

LUIS E. ARÉVALO

Tres visiones del concepto de *identidad cultural* en la reflexión acerca del arte latinoamericano

Three visions of the concept of cultural identity in the study of the Latin American art

TOMÁS EJEÁ MENDOZA

La Extensión universitaria:

un espacio fundamental para el desarrollo de la gestión cultural

The University Extension: A fundamental space for the development of cultural management

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN

ARTIGOS ARTICLES

Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco

Cultural policies of intangible heritage's valorization in Pernambuco

CARLA LYRA

O regime jurídico do tombamento e a proteção do patrimônio cultural

The legal regime of tombamento and the protection of cultural heritage

RENATO RAMALHO
FÁBIO BRITO FERREIRA

Cibercultura e Cinema:

revisitando a cidade-paradoxo em *Blade Runner*

Cyberculture and Film: revisiting the paradox - city in Blade Runner

LUÍS MIGUEL OLIVEIRA DE BARROS CARDOSO

PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano V nº 9 - abr/2015 a set/2015

EDITORES

1. Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
2. Luiz Augusto Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
3. Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

1. Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Brasil
2. Cristina Vital, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
3. Danielle Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Comunicação, Brasil
4. João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
5. José Maurício Saldanha Alvarez, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
6. Leandro Riodades, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
7. Leonardo Guelman, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
8. Livia de Tommasi, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
9. Lygia Segala, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Fundamentos Pedagógicos, Brasil
10. Marilido Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
11. Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento, Brasil
12. Rossi Alves, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
13. Wallace de Deus Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

COMITÊ EDITORIAL

1. Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Brasil
2. Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
3. Alessandra Meleiro, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
4. Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará, PPG Cultura e Sociedade, Brasil
5. Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Direito / UFRJ/PPG em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, Brasil
6. Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Master en Gestión Cultural / Director geral de Transit projectes, Espanha
7. Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências / Pesquisador do CNPq, Brasil
8. Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Brasil
9. Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Administração / Pesquisadora do CNPq, Brasil
10. Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Instituto Interdisciplinario de Estudios Avanzados/CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
11. Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Múltiplos Mídia e Comunicação, Brasil
12. Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, Facultad Gestión, Derecho y Finanzas, França
13. Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
14. Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, PPG em História, Brasil
15. Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
16. Guillermo Mastrini, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Industrias Culturales, Argentina
17. Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
18. Isabel Babo - Universidade Lusófona do Porto, Portugal
19. Jaime Ruiz-Gutierrez, Universidad de los Andes, Colombia
20. Jeferson Francisco Selbach, Universidade Federal do Pampa, curso de Produção e Política Cultural, Brasil

21. José Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, Instituto de Gestion del conocimiento y del aprendizaje en ambientes virtuales, México
22. José Márcio Barros, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PPG em Comunicação, Brasil
23. Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Master Estudios Culturales, Espanha
24. Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
25. Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG em Urbanismo, Brasil
26. Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Brasil
27. Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
28. Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Administrativas, Brasil
29. Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
30. Maria Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
31. Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal
32. Mariaíva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisadora do CNPq, Brasil
33. Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Profesora jubilada y honoraria da Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Colombia
34. Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes / CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
35. Mónica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Maestría en Estudios Culturales, Argentina
36. Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisador do CNPq, Brasil
37. Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Brasil
38. Patricio Rivas, Escuela de Gobierno de la Universidad de Chile, Chile
39. Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Brasil
40. Ricardo Gomes Lima, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Cultura Popular, Brasil
41. Stefano Cristante, Università del Salento, Professore associato in Sociologia dei processi culturali, Italia
42. Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Profesora Titular del Departamento de Sociología, Cuba
43. Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema, Brasil
44. Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, curso de Relações Públicas [com ênfase em Produção Cultural], Brasil
45. Víctor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Maestría de Estudios Culturales, Peru
46. Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes / Maestría em Estudios Culturales, Colômbia

EDITORES ASSOCIADOS JUNIOR:

1. Bárbara Duarte, doutoranda em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba
2. Deborah Rebello Lima, mestranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas / pesquisadora pela Fundação Casa de Rui Barbosa
3. Gabriel Cid, doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
4. Leandro de Paula Santos, doutorando em Comunicação pela ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro
5. Marine Lila Corde, doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
6. Sávio Tadeu Guimarães, doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro
7. Virginia Totti Guimarães, doutoranda em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / professora de Direito Ambiental (PUC-Rio)

CRIADOR DA MARCA:

Laert Andrade

DIAGRAMAÇÃO:

Ubirajara Leal

REALIZAÇÃO:



APOIO:



PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.

Ano V nº 9, (ABR/2015 a SET/2015). – Niterói, RJ: [s. N.], 2014.

(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão on line)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Sumário / Summary

EDITORIAL 06

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ / DOSSIER'S PRESENTATION

**Construyendo identidades en las Américas:
interpelaciones desde la(s) Cultura(s) y la Gestión Cultural**

*Building identities in the Americas:
interpellations from Culture(s) and Cultural Management*

MARCELA A. PAÍS ANDRADE | AHTZIRI MOLINA ROLDÁN 07

DOSSIÊ / DOSSIER 12

O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho cooperativo

The National System of Culture and its structure of cooperation

DEBORAH REBELLO LIMA E CLARISSA ALEXANDRA SEMENSATO 13

Identidad cultural y desarrollo urbano: ¿proyectos engañosos?

Cultural identity and urban development: deceptive projects?

LUIZ AUGUSTO F. RODRIGUES 25

**El arte latinoamericano a través de la curaduría:
políticas de representación y modos de inserción**

Latin American art through curatorship: representation policies and insertion modes

PABLO BERRÍOS GONZÁLEZ 37

**Museus e projetos culturais:
um estudo sobre a aderência de indicadores de desempenho à função social da instituição**

Museums and cultural projects:
a study on the performance indicators of adherence to the social function of the institution

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA | LUIS ANTÔNIO DO NASCIMENTO NECO | NILCEMAR NOGUEIRA 52

Gran Chaco, percepciones de la imagen

Gran Chaco, image perceptions

BELÉN AZAROLA 73

América se hurga el ombligo

America delves into its navel

LUIS E. ARÉVALO 84

Tres visiones del concepto de *identidad cultural* en la reflexión acerca del arte latinoamericano

Three visions of the concept of cultural identity in the study of the Latin American art

TOMÁS EJEJA MENDOZA 90

La Extensión universitaria: un espacio fundamental para el desarrollo de la gestión cultural

The University Extension: a fundamental space for the development of cultural management

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN 106

ARTIGOS / ARTICLES 119

Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco

Cultural policies of intangible heritage's valorization in Pernambuco

CARLA LYRA 120

O regime jurídico do tombamento e a proteção do patrimônio cultural

The legal regime of *tombamento* and the protection of cultural heritage

RENATO RAMALHO | FÁBIO BRITO FERREIRA 132

Cibercultura e Cinema: Revisitando a cidade-paradoxo em *BladeRunner*

Cyberculture and Film: Revisiting the paradox - city in *Blade Runner*

LUÍS MIGUEL OLIVEIRA DE BARROS CARDOSO 145

EDITORIAL

Chegamos a mais esta Edição. Além de um Dossiê temático, apresentamos três artigos de fluxo contínuo.

Em muito nos alegra ver que *PragMATIZES* cada vez mais alcança seu objetivo de ser uma *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*. A edição deste semestre tem, inclusive, maioria de artigos em língua espanhola, o que nos orgulha saber que nossos hermanos se aproximam cada vez mais. Desta vez são contribuições vindas de pesquisadores do México, Chile e Argentina, além de pesquisador salvadorenho radicado nos Estados Unidos. O “velho conti-

nente”, entretanto, não ficou de fora... uma vez aqui representado pelas palavras de um estudioso de Portugal.

Deixamos para avaliações dos leitores o dossiê *Construindo identidades nas Américas*, organizado por Marcela País Andrade e Ahtziri Molina Roldán, assim como dois artigos que tratam Patrimônio Culturais e uma análise sobre Cinema e Cibercultura.

A todos, boas leituras!

Editores

Apresentação do Dossiê

“Construyendo identidades en las Américas: Interpelaciones desde la(s) Cultura(s) y la Gestión Cultural”

Construyendo identidades en las Américas: Interpelaciones desde la(s) Cultura(s) y la Gestión Cultural

**Marcela A. País Andradeⁱ
Ahtziri Molina Roldánⁱⁱ**

El presente dossier está compuesto por una serie de trabajos que fueron evaluados y seleccionados para construir un espacio de debate y discusión en el marco del 55 Congreso Internacional de Americanistas “Conflicto, Raza y Construcción de Identidades en Las Américas”. El mismo se llevó a cabo en la Universidad Francisco Gavidia (UFG) de San Salvador -El Salvador- durante el mes de julio del corriente año.

La convocatoria buscó continuar, profundizar y promover una serie de encuentros que se han desarrollado desde el año 2012ⁱⁱⁱ para conocer y debatir entre las y los investigadores que ahondan las temáticas vinculadas a lo cultural y la gestión desde la diversidad teórica y metodológica que dichos estudios muestran.

En este escenario, las autoras y los autores de los trabajos que aquí se presentan intentan reflexionar acerca de la necesidad de promover los hechos culturales desde el marco de la gestión como un imperativo en el marco de las políticas neoliberales de las últimas décadas. Ante esto, el vínculo entre Teoría de la Cultura y Gestión Cultural están interpelando las diversas identidades que se (re)producen en nuestra región.

Dichas producciones se enmarcaron en el diagnóstico planteado por el eje

de discusión de la convocatoria que afirmaba como necesario pensar las cuestiones y desafíos que representan las construcciones de las categorías, los métodos y la(s) ética(s) apropiada(s) en la investigación de lo cultural para poder observar, reflexionar y explicar los vínculos entre Cultura(s) y Gestión Cultural desde cada lugar específico y desde ahí dar cuenta de la complejidad social en la cual se está inmersa. Complejidades socio-contextuales no siempre reconocidas desde el quehacer artístico -o sus aportes- a los cuales difícilmente se les reconoce un peso específico en la construcción cotidiana de las comunidades.

Ante tales circunstancias buscamos generar reflexiones que imbriquen ambos mundos y sistemáticamente recapitulen sobre los trabajos que se están realizando en este sector. Con especial énfasis reparamos en aquellas expresiones atravesadas por las identidades tradicionales que están enfrentando replanteamientos en un mundo cambiante; así como las emergentes a partir de nuevas premisas socio-políticas como las establecidas en las nociones de inclusión, diversidad e interculturalidad.

Desde los trabajos aquí seleccionados se visibilizará como ciertos países que conforman la región están (re)construyendo otras formas y miradas para investigar “lo cultural” incorporando como saberes

legítimos lo que hacen y piensan diversos actores culturales para desde ese entendimiento poder legitimar o no modelos y prácticas culturales inclusivas que interpelean cotidianamente las identidades locales/nacionales/regionales y globales desde las políticas culturales.

El diálogo que proponemos en esta selección, comenzará con la reflexión de la(s) política(s) culturales y su Gestión. En primer lugar el texto de **Deborah Rebello Lima e Clarissa Semensato**: “*O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho comparativo*”, nos propone discutir sobre el caso brasileño como un ejercicio y esfuerzo para que haya un mayor diálogo entre diversas esferas de gobierno y grupos sociales. El interés es analizar el Sistema Nacional de Cultura (SNC), entendiéndolo como una construcción colectiva, como una política abierta a la participación de otras entidades (estados, municipios y sociedad civil). Más que de un Sistema cerrado, excesivamente centrado en la estructura de actuación, se cree que el SNC se basaría en la diversidad de la cultura y en la necesidad de pensarse un aparato que dé cuenta de las múltiples demandas.

Asimismo, el trabajo del brasileño **Luiz Augusto F. Rodrigues**: “*Identidad cultural y desarrollo urbano: ¿proyectos engañosos?*”, observa la construcción y consolidación del *Camino Niemeyer* (atracción turística en Niteroi, ciudad del Estado de Rio de Janeiro, Brasil) con el objetivo de evaluarlo como un gran proyecto de desarrollo urbano (GPDU) viendo sus implicaciones socio-culturales en la ciudad. Su investigación busca seguir manifestaciones culturales que tengan una fuerte capacidad de atraer turismo y evaluar cuál es su capacidad (o no) para fortalecer el desarrollo local. Afirma que uno de los principales desafíos de las políticas culturales, sobre todo en Brasil, es fortalecer la dimensión económica de la cultura, sin perjudicar sus dimensio-

nes simbólicas y ciudadanas. A la postre, sustenta que en esta propuesta se puede observar el fortalecimiento de la dinámica económica sostenida por los valores culturales simbólicos y ver como tales intervenciones urbanas activan (o no) las prácticas de sociabilidad.

Para profundizar esta discusión, desde Chile, **Pablo Berrios González** comparte su trabajo “*El arte latinoamericano a través de la curatoria: políticas de representación y modos de inscripción*” desde donde (re)configura la construcción conceptual del arte latinoamericano que se realiza a partir de la estructuración de la curatoría contemporánea, como modo particular de discurso artístico. El cual ejemplifica con la construcción de la identidad latinoamericana en tres exposiciones internacionales. El autor habla de que los resultados de estas exposiciones resultan en un discurso personal que ejemplifica y enarbola la bandera de latinoamericano, aunque el registro identitario en la obra acabe resultando muy vasto, complicado, controvertido e incluso poco coherente; como resultado de una visión muy personal del tema.

Los siguientes cuatro trabajos, se centrarán en profundizar conceptualmente las nociones de Identidad, de Profesionalización y de Gestión desde la discusión teórica.

Por su lado, el texto “*Museus e projetos culturais: um estudo sobre a aderência de indicadores de desempenho à função social da instituição*” escrito por **Elizabete de Castro Mendonça, Luis Antônio do Nascimento Neco y Nilcemar Nogueira** se plantea que los decretos culturales existentes en Brasil apuntan a vincular la preservación de los bienes culturales con indicadores de desempeño relacionados con objetivos de la gestión y la sustentabilidad. En el caso de los Museos, enmarcados en las políticas

públicas actuales, como instituciones que pueden generar ingresos, el debate se genera al momento de reflexionar si en la búsqueda de lograr sustentabilidad puede contribuir equitativamente al desarrollo socioeconómico de la comunidad. En este sentido, el escrito se propone como objetivo analizar las potenciales y dificultades encontradas por el *Centro Cultural Cartola/Museu do Samba Carioca* para observar como esta institución vincula su función institucional al mismo tiempo que intenta responder a los cumplimientos requeridos para la aprobación de proyectos culturales y la posibilidad de justificar las metas e indicadores obtenidos.

Desde Argentina, **Belén Azarola** nos propone indagar sobre las percepciones de diversos actores sobre la serie "Aborígenes del gran Chaco" de la fotógrafa Grete Stern, haciendo puerto en una categoría en uso del campo registrado, la estética. En su trabajo "*Gran Chaco, percepciones de la imagen*" buscará reflexionar sobre el lugar que estos actores asignan a la serie en la totalidad de la producción artística de Stern dando cuenta, a lo largo del recorrido, de ciertas cuestiones de la subjetividad de la artista que resultan significativas. Para ello, tomará en cuenta algunas particularidades históricas que permiten situar esta producción en un contexto más dilatado, el de la fotografía de comunidades indígenas en la Argentina, reconociendo ciertas rupturas con modos anteriores de fotografiar al indígena.

El autor salvadoreño **Luis Ernesto Arévalo** afirma que la definición de la identidad cultural de América está aún por definirse debido a su gran complejidad. En su ensayo "*América se hurga el ombligo*" franquea parcialmente esa dificultad al conectar la producción literaria de las primeras dos terceras partes del siglo XX con la construcción de una identidad cultural latinoamericana moderna. Específicamente, su trabajo examina el "diálogo"

diacrónico entre los autores modernistas y real-maravillosos para formular un algoritmo que racionalice la respuesta americana frente a la dilución, asimilación y coacción de las identidades locales con que nos regala la globalización.

Por su lado el mexicano **Tomás Ejea Mendoza** plantea la reflexión en torno a la categoría de *identidad*, en la cual se sondea la posibilidad de utilizar dicha categoría para abordar analíticamente lo que ha sido el discurso de los críticos, comentaristas e investigadores de arte en América Latina durante las últimas décadas. Nos plantea que el concepto de identidad, como muchos conceptos que se utilizan en la reflexión y análisis de los procesos creativos y humanísticos, es un concepto polisémico, en el sentido de que no todos los que lo utilizan concuerdan con la definición de su significado. Así entonces, en su trabajo partirá de contraponer tres visiones del concepto de identidad cultural, la visión ilustrada, la sociologista y la posmoderna, que están cada una de ellas fuertemente relacionadas con tres tipos de conceptos de sujetos sociales, y de ahí se propondrá su posible aplicación al pensamiento que ha reflexionado sobre el trabajo de las artes y la cultura en Latinoamérica. Se recomienda leer su texto "*Tres visiones del concepto de identidad en la reflexión acerca del arte latinoamericano*" en sintonía con el ya citado de Pablo Berríos González.

Desde México también, **Ahtziri Molina Roldán**, comparte su trabajo "*La extensión universitaria un espacio clave para la profesionalización de la gestión cultural*" desde donde nos recuerda como las Instituciones de Educación Superior (IES) en el continente ha delineado tres tareas sustantivas la enseñanza, la investigación y la extensión de los servicios universitarios a la población en general. La recomposición del sistema

universitario en el último siglo ha transformado en gran medida los objetivos, estrategias de operación y resultados universitarios. Por un lado se propone un mayor acercamiento al mercado laboral (modelo neoliberal) y otro desde la nueva izquierda que replantea el compromiso social con las comunidades que tiene la educación superior. En este disímbolo nos alerta sobre el panorama de la extensión universitaria la cual sigue latente como una actividad sustantiva de las IES, aun cuando los horizontes se han diversificado e incluso desdibujado. En su escrito identifica los distintos caminos adoptados por los modelos de extensión universitaria en México para explorar las posibilidades de que la gestión cultural le brinde herramientas para su capacitación e incluso profesionalización. Partiendo de que las políticas hoy día gravitan entre hacer de cada universitario un extensionista (Argentina), generar un servicio profesional de gestores culturales universitarios (Colombia y Brasil) entre las principales y hacer de la Extensión Universitaria una herramienta de política cultural Nacional (Brasil).

Para finalizar, creemos que la colección de escritos aquí expuesta permite alertar e incentivar, a las investigaciones actuales de y acerca de lo cultural, sobre la complejidad y especificidad de cada concepto utilizado: el contexto, las relaciones de poder en juego (micro y macro), las expectativas, las necesidades reales, las desigualdades existentes (étnicas, religiosas, económicas, de género etc.). En otras palabras, proponen situar cada "gestión de lo cultural" que se observa en sus relaciones estructurales, pero también, en sus emplazamientos locales, sus contradicciones, sus prácticas concretas y sus desafíos.

i Socióloga y Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) en el área de Antropología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro investigadora en el Programa Economía Política de la Cultura; estudios sobre producciones Culturales y Patrimonio de FFyL de UBA. Actualmente dirige dos grupos de investigación: "*Juventud(es) y nuevas configuraciones identitarias en la vida cotidiana. Una mirada socioantropológica desde el género, la cultura, la militancia, y la(s) política(s)*"; y, "*Experiencias de Intervención social desde una perspectiva de Género. Una mirada socioantropológica de las política(s) en las configuraciones identitarias*". Sus principales líneas de trabajo son: Política(s), Cultura, Desarrollo, juventudes, Género. *Universidad de Buenos Aires, Argentina.* mapaisandrade@mail.fsoc.uba.ar / maky2007@gmail.com

ii Doctora en Sociología por la Universidad de York, Inglaterra, además de miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México y miembro del Observatorio Cultural Veracruz. Es Investigadora de Tiempo Completo en el Programa de Investigación en Artes de la Universidad Veracruzana; México. Los principales temas que desarrolla son: Gestión Cultural, cultura y desarrollo, Comunidad artística, consumo cultural y juventudes. *Universidad Veracruzana, México.* ahtziri@gmail.com

iii El Panel "*Hacia una sociología de la gestión cultural*" (2013) en el XXIX CONGRESO ALAS CHILE. Crisis y Emergencias sociales en América Latina. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile, Chile. La Sesión: "*Cultural Studies and Development. (Re) Constructing Of the Stress-Negotiations between Culture and Development In Latin-American.*" (2012) en el 9th INTERNATIONAL CONFERENCE CROSSROADS IN CULTURAL STUDIES will be held in Paris, France, to be held from July 2nd to 6th, 2012, hosted by Sorbonne Nouvelle University with the support of the French National Commission for UNESCO. Y, el Simposio "*Desarrollo como eje del sector cultural. Actores, estrategias y prácticas en América Latina*". (2012) en el 54 CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS "CONSTRUYENDO DIÁLOGOS EN LAS AMÉRICAS"

Dossiê

O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho cooperativo

Lo Sistema Nacional de la Cultura y su diseño de cooperación

The National System of Culture and it's structure of cooperation

Deborah Rebello Limaⁱ

Clarissa Alexandra Guajardo Semensatoⁱⁱ

Palavras chave:

Sistema Nacional de Cultura

Diversidade

Cooperação

Resumo:

O objetivo deste artigo é discorrer sobre o caso brasileiro como um exercício e esforço de maior diálogo entre diversas esferas de governo e grupos sociais. O interesse é analisar o Sistema Nacional de Cultura (SNC), entendendo-o como uma construção coletiva, como uma política que se abre à participação de outros entes (estados, municípios e sociedade civil). Mais do que um Sistema fechado, extremamente focado da estrutura de atuação, acredita-se que o SNC se baseia na diversidade da cultura e na necessidade de se pensar um arcabouço que dê conta de múltiplas demandas.

Resumen:

El propósito de este artículo es discutir el caso brasileño como un ejercicio y para aumentar los esfuerzos de diálogo entre los distintos niveles de gobierno y los grupos sociales. El interés es analizar el Sistema Nacional de la Cultura, entendiéndolo como una construcción colectiva, como una política que está abierta a la participación de otras entidades (estados, municipios y sociedad civil). Además de un sistema cerrado, con un enfoque en la estructura de actuación, se cree que el sistema se basa en la diversidad de la cultura y en la necesidad de considerar las múltiples demandas.

Palabras clave:

Sistema Nacional de la Cultura

Diversidad

Cooperación

Keywords:

National System of Culture

Diversity

Cooperation

Abstract:

The purpose of this article is to discuss about the Brazilian case of the greater dialogue between varied levels of government and social groups. The interest is to analyze the National System of Culture, understanding it as a collective construction, like a policy that is open to the participation of other entities (states, municipalities and civil society). More than a closed system, extremely focused in the actuation of structure, this article defends that the National System of Culture is based on diversity of culture and this structure can consider the multiplicity of demands.

O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho cooperativo

O Brasil, assim como diversos países da América Latina, sofre com a falta de institucionalização das políticas públicas no campo da culturaⁱⁱⁱ. O histórico de descontinuidade nos (já escassos) programas e ações culturais desenvolvidos prejudica o diálogo entre Estado e sociedade civil, além de contribuir para a perda de credibilidade nos gestores. No caso brasileiro, ainda que tenhamos os direitos culturais sinalizados pela Constituição Federal de 1988, há ainda um grande abismo entre ter um direito reconhecido e ter o mesmo assegurado cotidianamente.

Nesta esfera, o governo brasileiro, em 2003, iniciou esforços para operacionalizar, ou melhor, verdadeiramente institucionalizar, um sistema de divisão de responsabilidades entre os entes federativos da república brasileira. Na prática, a ideia foi criar um arcabouço institucional que possibilitasse a divisão de responsabilidades entre União, Estados e Municípios, uma forma de fugir da descontinuidade recorrente nas políticas públicas brasileiras. Nesse quadro, é possível apontar importantes marcos institucionais, como a elaboração do Plano Nacional de Cultura e o processo de implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Sobretudo, a realização das Conferências Nacionais de Culturas, nos anos 2005, 2010 e 2013, que, na área da cultura, inauguraram um amplo processo participativo na elaboração de políticas públicas relativas à cultura.

O SNC, ao desempenhar a função de institucionalização da área cultural, cumpre um papel fundamental: transformar uma ação governamental em um braço de atuação estatal, dando à sociedade civil maior garantia das atividades realizadas e maior

possibilidade de participação no desenvolvimento das mesmas. Nesse sentido, seria possível fortalecer a gestão pública da cultura, apoiando-se na perspectiva federativa. Além é claro, do fomento ao maior protagonismo da sociedade civil no processo decisório e no controle da gestão pública.

O SNC, assim como os elementos que o compõem, ainda estão em fase de implementação e adaptação. Com isso, diversas são as questões que vêm surgindo, pautando distintas análises em diversas áreas de conhecimento. No sentido de contribuir para as diversas análises que começam a emergir, o objetivo deste artigo é discorrer sobre o caso brasileiro como um exercício e esforço de maior diálogo entre diversas esferas de governo e grupos sociais. O interesse é analisar o SNC, entendendo-o como uma construção coletiva, como uma política que se abre à participação de outros entes (estados, municípios e sociedade civil), como um exercício de ação federativa^{iv}. Mais do que um Sistema fechado, extremamente focado na estrutura de atuação, acredita-se que o SNC se baseia na diversidade da cultura e na necessidade de se pensar um arcabouço que dê conta de múltiplas demandas.

O exercício proposto intenta construir um panorama sobre esta política pública fundada na percepção cooperativa e não-concorrente de um sistema, onde o privilégio da interação pode proporcionar resultados mais frutíferos para as atividades realizadas. Parte deste esforço é percebido nos princípios^v adotados como norteadores desta ação, são alguns deles: **diversidade** das expressões culturais; **universalização** do acesso aos bens e serviços culturais; **cooperação** entre os entes federados; **fomento** à produção e a circulação de conhecimento e bens culturais; **integração** e **interação** na execução de políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas. Refletir sobre o SNC é analisar uma nova categoria de política

pública contemporânea focada em uma estrutura de formação ampliada e no diálogo em busca de uma cidadania cultural.

Investimento em cultura: trabalho de múltiplos agentes

O entendimento sobre a construção do pensamento de base do SNC, a possibilidade do seu agendamento enquanto política pública de organização e funcionamento cooperativo, não pode ser considerado como algo simples ou auto referenciado em uma única gestão governamental. Acredita-se que houve toda uma mudança de perspectiva sobre a importância do investimento em cultura e a adoção de ações governamentais de maior diálogo com distintos atores. Esta crescente visão de importância no investimento em cultura não é um fato recente. Há cerca de trinta anos questões inerentes a esta percepção são discutidas na agenda pública (nacional e internacional). Um ponto importante neste processo buscou alinhar a relevância de se construir perspectivas de desenvolvimento^{vi} de forma mais localizada, respeitando as especificidades dos povos e a diversidade de interesses. Mariela Pitombo defende que este foi um processo de ampliação do próprio conceito de cultura, processo gestado e desenvolvido no foro de organismos internacionais como a UNESCO, como é percebido no trecho:

entre as décadas de 70 e 80 ocorre uma mudança no eixo rotativo que norteava as ações desses organismos. Numa espécie de “virada epistemológica”, por assim dizer, o conceito de cultura até então predominante na orientação das ações das instituições internacionais é ampliado. Se antes prevalecia uma noção identificada com as manifestações artísticas e intelectuais ligadas aos recantos iluminados da “alta cultura”, doravante, a compreensão do

que é cultura se volta agora para sua acepção mais antropológica. Ou seja, a cultura passa a ser entendida, no dizer de Canclini (1987, p 25) “como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas”. Nessa concepção, entende-se a cultura como uma matriz de valores, que dá sentido à própria existência dos diferentes povos, fazendo emergir desse conceito um outro que lhe constitui – o da diversidade cultural. A moeda e sua contraface, ou seja, identidade e diferença ganham também centralidade em meio à definição de uma agenda internacional para o desenvolvimento humano. A ampliação do arco conceitual em torno da ideia de cultura pode ser constatada pela índole das ações que passam a ser implementadas pelas agências multilaterais, bem como pela reformulação no seu discurso oficial. (PITOMBO, 2007, p. 7)

No caso brasileiro, em 2002, com a eleição presidencial, houve a “apropriação” desta espécie de virada no eixo de percepção da cultura. A virada política permitiu uma transformação na forma de tratamento da matéria pelo governo brasileiro. O que antes era tido como uma esfera exclusiva da sociedade, não sendo papel do Estado realizar grandes interferências^{vii}, ganhou novas abordagens, sem transformar o Estado em um produtor de cultura, apenas um mediador de processos para grupos com situações distintas dentro do caleidoscópio da diversidade cultural brasileira^{viii}. Neste ponto, destaca-se a importância (carismática, inclusive!) de dois gestores: Luiz Inácio Lula da Silva (o presidente) e Gilberto Gil^{ix} (o ministro da cultura).

A mudança, possivelmente fruto da ligação indissolúvel entre cultura e esquerda, como defende Marilena Chauí (2006), já estava presente na plataforma

política do então candidato, Luiz Inácio. O Brasil aproxima-se, naquele momento, de uma agenda política que vinha sendo gestada desde a década de 70, mas que tivera seus planos adiados pela onda neoliberal que tomou conta do mundo no período seguinte. Neste sentido, a valorização da cultura como plataforma política e como objeto de atuação governamental foi um ponto fundamental no discurso desenvolvido na mudança política, e já estava presente no documento de campanha denominado “A imaginação a serviço do Brasil”:

A valorização da cultura nacional é um elemento fundamental no resgate da identidade do país. É preciso, pois, abrir espaço para a expressão de nossas peculiaridades culturais (inclusive de corte regional), sem que isso se confunda com um nacionalismo estreito, mas sim articulado e aberto às culturas de todo o mundo. Trata-se, na linha de nossa melhor tradição cultural, de resgatar os traços peculiares de nossa identidade em formas de expressão de cunho universal, isto é, em diálogo aberto com todo mundo. É essencial, nessas condições, realizar um amplo processo de inclusão cultural, garantindo, de forma progressiva, o acesso de toda a cidadania à produção e fruição cultural, bem como a livre circulação de idéias e de formas de expressão artística. (PT; COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE, 2002, p. 7)

Tal percepção foi ratificada pelo simbólico discurso proferido pelo ministro Gil, em sua cerimônia de posse. Ali foram expostos elementos fundamentais da percepção de política pública de cultura sob um filtro contemporâneo, ou seja, onde é imprescindível a parceria entre Estado e grupos sociais. O governo não pode se furtar de atuar em um campo cheio de desigualdades e tão órfão de uma atuação coerente e continuada.

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de conseqüências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas - já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira. [...]

O Ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie

de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. (GIL, 2003, p. 5)^x

Com isso, em uma lógica de cooperação e da reunião dos fazeres de múltiplos agentes, acredita-se que foram construídas as bases do SNC; valorizando este diálogo entre esferas distintas de governo e a sociedade civil, uma espécie de nova atuação no espaço público, novos exercícios de definição do papel do Estado e posturas efetivamente democráticas.

Para alguns autores, como Hannah Arendt, esta manifestação pública da vontade é condição da própria existência humana, pois, “quem quer que vivesse unicamente uma vida privada – o homem que, como o escravo, não podia participar da esfera pública ou que, como o bárbaro, não se desse ao trabalho de estabelecer tal esfera – não era inteiramente humano” (ARENDDT, 1987, p. 48). Esta manifestação no espaço público, entendida de forma ampliada e não somente pelo voto, é requisito indispensável para a democracia e proveniente da natureza humana.

Neste ambiente, a influência de Lefort na construção deste pensamento pode ser bastante importante. Afinal, o autor nos ajuda a problematizar e indagar onde está a real legitimidade democrática. O autor coloca a necessidade de abandonar a dimensão tradicionalista do poder para compreender sua dimensão simbólica.

O essencial, a meu ver, é que a democracia instituiu-se e se mantém pela dissolução dos marcos de referência

da certeza. A democracia inaugura uma história na qual os homens estão à prova de uma indeterminação última quanto ao fundamento do Poder, da Lei e do Saber, e quanto ao fundamento da relação de um com o outro, sob todos os registros da vida social. (LEFORT, 1991, p. 34)

Acredita-se que o ganho proposto pelo autor pode ser visto no deslocamento da esfera política tradicional (no aparelho estatal) e foca na esfera simbólica. O que possibilita a análise e reflexão das tensões sociais existentes em cada tempo histórico. Acompanhando a percepção do autor na garantia de direitos de um povo, pode existir a imagem de povo-uno, e não na supremacia da vontade do Estado.

O que advém com a democracia é a imagem da sociedade como tal, sociedade puramente humana, mas simultaneamente sociedade *sui generis* cuja natureza própria requer um conhecimento objetivo; [...] a imagem de um espaço homogêneo de direito, oferecido ao ponto de sobrevôo do saber e do poder; é a imagem do Estado, onisciente, onipotente, de um Estado ao mesmo tempo anônimo e, segundo o termo de Tocqueville, tutelar; é ainda, pelo fato de que a desigualdade se exerce nas fronteiras da igualdade das condições, a imagem de uma massa detentora do juízo último sobre o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o normal e o anormal, a imagem da opinião soberana; enfim, o que emerge é a imagem do povo a qual, eu observava, permanece indeterminada, mas de que é preciso não menos reconhecer que é suscetível de se determinar, de se atualizar fantasmaticamente como imagem do povo-Uno. (LEFORT, 1983, p. 119)

Esta abordagem democrática pode ser percebida na vontade da sociedade e

na garantia de direitos à mesma, inclusive o direito à participação social e não somente à defesa do sufrágio, é o verdadeiro exercício da cidadania. Boaventura de Sousa Santos corrobora com a percepção de que “a renovação da teoria democrática assenta, antes de mais, na formulação de critérios democráticos de participação política que não confinem esta ao ato de votar” (SANTOS, 1999, p. 270)

O exercício da cidadania está, segundo esta visão, na participação na esfera pública, no “associativismo”. Cada vez mais se reforça a construção de um todo coletivo capaz de contribuir para as decisões da sociedade. Conforme ressalta Waiselfisz (1998, p. 143):

A cidadania é uma construção coletiva, vinculada à participação dos membros de uma determinada sociedade nas decisões dessa sociedade, com a garantia de direitos e reconhecimento e exigência de deveres numa relação igualitária. Os cidadãos têm direitos e deveres iguais, sem privilégios de uns sobre os outros.

O campo das políticas públicas de cultura é um celeiro importante para tensionar esta percepção democrática e analisar a posição governamental dos partidos. Afinal, encara-se a cultura, como reforça a visão de Tereza Ventura, como um mecanismo de empoderamento e participação social.

A relação entre cultura e representação política tem sido objeto de redefinição e debate nas políticas públicas contemporâneas. Governos, movimentos sociais, organizações não-governamentais, nacionais e internacionais, setor privado e agências multilaterais de desenvolvimento estão em coalizão no sentido de implementar políticas de empoderamento comunitário. Todos esses atores, de acordo com sua lógica específica de atuação, estão envolvidos na legiti-

mação de concepções alternativas de reconhecimento cultural das minorias. (VENTURA, 2005, p. 1)

O SNC dialoga com esta perspectiva de atuação democrática por meio da participação e não somente pela representação do voto. Sem deixar de lado a segurança política de uma ação governamental institucionalizada e federalizada. De alguma forma, ele se inspira na política nacional de saúde, o SUS, para definir um escopo de atuação que, além de valorizar a ausculta social, tenha um nível de institucionalização que não o faça refém de vontades políticas distintas. Na opinião de Peixe: do próprio Minc:

O Sistema Nacional de Cultura é, sem dúvida, o instrumento mais eficaz para responder a esses desafios, através de uma gestão articulada e compartilhada entre Estado e sociedade. Seja integrando os três níveis de governo para uma atuação pactuada, planejada e complementar, seja democratizando os processos decisórios intra e intergovernos. Mas, principalmente, garantindo a participação da sociedade de forma permanente e institucionalizada. (PEIXE, 2011)

Compreende-se, portanto, que a base fundamental de ação cooperativa e federativa presente no SNC é tido por alguns autores, como Frederico Barbosa (2005)^{xi}, como essencial, afinal, esta vinculação entre os entes apresenta-se como um canal importante, inclusive, para a transferência de recursos entre regiões e, com isso, um passo para a diminuição da desigualdade entre distintas localidades. O fomento a esta postura federalista no campo da cultura favorece o investimento e a continuidade das ações.

O interessante do SNC é a perspectiva de construção coletiva e de uma política que se abre à participação dos outros

entes. Mais do que um Sistema fechado, extremamente focado da estrutura de atuação, acredita-se que o SNC se baseia na diversidade da cultura e na necessidade de se pensar um arcabouço que dê conta de múltiplas demandas. Afinal, o sistema em si, é uma proposta de desenho organizacional. O objeto da política cultural e das ações serão decididos pelos atores que ocuparão os espaços da estrutura, assim como na relação entre os mecanismos constituintes do sistema. Desse modo, o SNC é capaz de comportar tanto a diversidade da cultura, assim como o dinamismo característico das políticas culturais.

O SNC é, portanto, polivalente por caracterizar-se pela atuação em frentes distintas: tanto a estrutural, como a econômica e a política. Desafios que não podem ser compreendidos como tarefas simples e que acendem cada vez mais a necessidade de maior cuidado e olhar para as ações efetuadas. Assim como, entende-se a iniciativa de criação do próprio SNC como uma percepção da cultura como um direito, cujo usufruto deve sim ser garantido pelo Estado brasileiro. Como reforça Bernardo da Matta Machado:

Incluída no programa de governo do ex-presidente Lula, ainda em 2002, a ideia do Sistema Nacional de Cultura (SNC), bem como sua implantação, já em curso, tem hoje uma própria história. O documento que agora se publica, concluído em 2009, representa um marco divisório entre dois períodos. No primeiro, entre 2002 e 2009, a doutrina que fundamentava o SNC compreendia a política cultural no âmbito dos direitos sociais. No segundo período, a base teórica passou a assentar-se sobre os direitos culturais, entendidos como um conjunto autônomo de direitos, embora integrante (junto com os direitos civis, econômicos, políticos e sociais) do conjunto maior denominado Direitos Humanos. Essa mudança

não é simplesmente doutrinária, pois tem consequências práticas importantes [...]. (MACHADO, 2011, p. 15)

Neste sentido, a operacionalização do SNC, a adesão por meio de protocolos de intenção assinados entre os entes e a União, uma forma de comprometimento político entre gestores com o intuito de operacionalizar os “microssistemas” (estaduais e municipais), relevou-se parte fundamental para a construção de um efetivo arcabouço nacional. Uma espécie de “compromisso público” para a garantia do exercício dos direitos culturais dos cidadãos. Alguns autores, como Humberto Cunha, apontam as vantagens desta escolha de implementação:

Um diferencial básico de um sistema nacional da cultura, em virtude do pluralismo de expressões, é que não deve ser do tipo ‘unificador’ mas ‘coordenador’, devendo a adesão ao mesmo proceder-se de forma voluntária para os entes que detenham certo perfil de estímulo à cultura, a partir de critérios como: efetiva implementação de apoio às atividades culturais, com os recursos que dispõe; efetiva proteção do patrimônio cultural; efetivo respeito aos demais direitos culturais; efetiva gestão democrática e autônoma da cultura. (CUNHA FILHO, 2005, p. 4)

O interesse dos entes federados em aderir ao SNC está em constante crescimento. O quadro abaixo demonstra o percentual de adesões municipais nas cinco regiões brasileiras. É crescente o número de municípios que aderem ao SNC. Atualmente^{xii}, todos os estados da federação assinaram o acordo. E, dos 5570 municípios existentes no Brasil, 2065 se interessaram em aderir o SNC, ou seja, 37,1% da totalidade dos municípios brasileiros assinaram o acordo de cooperação e estão em processo de implantação dos elementos constituintes dos sistemas locais.

Tabela 1. Percentual de Municípios por região que aderiram ao SNC.

Regiões/ano	2010	2011	2012	2013	2015 ^{xiii}
Centro-Oeste	3,87	9,03	30,54	36,4	36,7
Nordeste	9,59	18	22,07	33,3	40
Norte	1,56	11,8	27,62	43,2	39
Sudeste	5,34	9,29	18,71	25	30,9
Sul	4,29	17,59	25,42	30,7	41,1

Fonte: *Elaboração própria com base em informações extraídas de MinC - SNC em Números, 2012 e da plataforma do SNC (www.cultura.gov.br/snc), acessado em 01/09/2015*

Apesar do crescente número de adesões, é bastante relevante relativizar este balanço feito por região. É possível observar hoje que alguns estados possuem um quantitativo animador de municípios integrantes do SNC, tais como Mato Grosso do Sul, Roraima, Santa Catarina e Rio de Janeiro, todos com mais de 60% das municipalidades com seus acordos de cooperação federativa assinados. Mas ainda é possível encontrar estados com um baixo percentual de municípios que se interessaram em aderir ao SNC, como Alagoas e Amazonas, ambos com menos de 20% de municípios integrantes.

Nesse aspecto, certamente a influência de conjuntas políticas, eleições e brigas partidárias podem ser vistos como alguns dos obstáculos a serem enfrentados ainda para a plena institucionalização do SNC. Principalmente, a própria carência do hábito da população de comparecer e cobrar processos participativos, uma vez que o contexto é historicamente arraigado por políticas centralizadoras, e às vezes personalistas/paternalistas. São fatores determinantes quando se trata de processos democráticos. Calabre e Pardo (2013) constataram em algumas municipalidades^{xiv}, um quadro de carência na

gestão pública de cultura; uma baixa institucionalidade; um reduzido número de municípios com órgão gestor específico para cultura, associado à falta de planejamento da área; quadro insuficiente de gestores e baixa participação dos agentes culturais locais. Fatores estes que dificultam tanto a institucionalização local, como as relações federativas, em se tratando de políticas culturais. Ainda há que se ter um enorme esforço, principalmente institucional, por parte do Ministério da Cultura, no que tange aos apoios locais, assim como na regulamentação da lei do SNC e no repasse de fundo: mecanismos também institucionais que deverão fortalecer a lógica do sistema.

Contudo, apesar das dificuldades de muitas localidades em aderirem ou construir seus sistemas, é válido ressaltar o quadro positivo que começa a se desenhar na institucionalização do campo. Afinal “arranjos institucionais como o proposto – com estratégias e instrumentos interfederativos de planejamento, regulação e cofinanciamento – podem ter efeitos positivos na performance da ação estatal” (ZIMBRÃO, 2013, p. 50). Sem dúvida, grande parcela dessas adesões se deve a uma mudança de perspectiva por parte dos gestores, assim como da sociedade civil, que ago-

ra participante, cobra posicionamento das prefeituras com relação ao SNC.

Este pequeno levantamento de dados sobre a evolução da implementação do SNC demonstram o quanto são longos os caminhos para a construção de uma política centrada na materialização do conceito de democracia e sociedade democrática, respeitando as especificidades e travando verdadeiras batalhas políticas para se efetivar. Entende-se que ficamos frente ao diálogo entre uma gestão governamental mais pluralista e o papel dos atores políticos envolvidos no processo, onde todos devem fazer esforços para uma mudança de mentalidades.

Perceber a tensão entre o ideal democrático e o viés participativo em uma gestão de governo é algo complexo. Não é possível perceber respostas e desenvolvimentos lineares, a sociedade reage de forma distinta e é o contato entre grupos sociais e governo que torna esta a gestão mais produtiva, pois amplia questões que eram deixadas de lado no cotidiano gerencial. Ou seja, o Programa serve como paradigma de uma posição governamental que cada vez mais tem sido pautada pelo diálogo e aproximação com a sociedade civil.

A percepção de uma cultura política mais participativa tem ficado evidente com a postura que alguns grupos da sociedade civil vêm adotando com o passar dos anos. O que corrobora uma tendência nas políticas públicas na área da cultura que tem como marca importante este estreitamento no diálogo entre governo e sociedade. Reforça-se a importância desta participação social que auxilia o controle social e a gestão da política pública.

Logicamente, as leituras aqui propostas apontam para questões latentes e inerentes à história política presente. Apontam longos processos a serem percorridos para o desenvolvimento da invenção democrática brasileira (Lefort, 1983).

Bibliografia:

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

BARBOSA, Frederico. Notas sobre o Sistema Nacional de Cultura. In.: *Texto para discussão* número 1080. Brasília: IPEA, março de 2005.

CALABRE, Lia ; PARDO, Ana Lúcia. Avanços e desafios do federalismo na cultura do Estado do Rio de Janeiro. In: BARBALHO, A.; BARROS, J. M.; CALABRE, L. (orgs). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CUNHA FILHO, Humberto. Sistema Nacional da Cultura: Fato, Valor e Norma. In: *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

GIL, Gilberto. *Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>.

GIL, Gilberto. Hegemonia e diversidade cultural. In: *Le Monde Diplomatique*, 2006 Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=131&page=1>.

LEFORT, Claude. *Pensando o político*. Ensaios sobre democracia, revolução e liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

LEFORT, Claude. *A Invenção Democrática: os limites do totalitarismo*. Brasília: Brasiliense, 1983.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. A autonomia dos direitos culturais e o Sistema Nacional de Cultura. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC*. Brasília: Secretaria de Articulação Institucional, dezembro de 2011.

PATTO, Rodrigo. *Culturas Políticas na história: Novos Estudos*. Belo horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.

PEIXE, João Roberto. A importância estratégica do Sistema Nacional de Cultura. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *Estruturação, Institucionalização e*

Implementação do SNC. Brasília: Secretaria de Articulação Institucional, dezembro de 2011.

PITOMBO, Mariella. Entre o universal e o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.

PORTO, Marta. Cultura e política em tempos de Brasil. *Revista Sinais Sociais*, n 01, Rio de Janeiro, Sesc nacional, agosto 2006.

PT; COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE. *A Imaginação a Serviço do Brasil: programa de políticas públicas de cultura*. São Paulo, 2002. Texto original disponível em: <www.pt.org.br/Cultura/programa-cultura2002.pdf>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Fortaleza: EdUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais e novos desafios. *Revista Matrizes*. Rio de Janeiro, Ano 2, nº 2. 2009

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.

VENTURA, Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea. *Revista Rio de Janeiro*, n 15, jan abr 2005.

WASELFISZ, Júlio Jacobo (coord.). *Juventude, Violência e Cidadania: os jovens de Brasília* (relatório de pesquisa). Brasília: Cortez Editora, 1998.

ZIMBRÃO, Adélia. Sistemas Nacionais na área de gestão pública: a construção do Sistema Nacional de Cultura. In: *Anais do Congresso Consad de Gestão Pública*, Brasília, 2009.

ZIMBRÃO, Adélia. Políticas públicas e relações federativas: o Sistema Nacional de Cultura como arranjo institucional de coordenação e cooperação intergovernamental. *Revista do Serviço Público*. Brasília 64: 31-58. Jan/mar 2013.

Recebido em 11/08/2015
Aprovado em 24/08/2015

i Deborah Rebello Lima, Chefe do Setor de Estudos em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil. Contato: deborahrebellolima@hotmail.com

Graduada em Produção Cultural (Universidade Federal Fluminense), graduada em Comunicação Social (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental (Escola de Políticas Públicas e Governo- IUPERJ), mestre em História, Políticas e Bens Culturais (CPDOC/Fundação Getúlio Vargas).

ii Clarissa Alexandra Guajardo Semensato, bolsista do setor de Estudos em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil. Contato: clarissaalexandra@gmail.com

Graduada em Ciências Sociais (Universidade Estadual do Norte Fluminense), Licenciada em Geografia (Instituto Federal Fluminense), Mestre em Políticas Sociais (Universidade Estadual do Norte Fluminense).

iii Neste sentido, Albino Rubim (2007 ; 2009) desenvolveu um importante trabalho em que defende que para além da descontinuidade, o Brasil sofreu ao longo da história os efeitos de três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade.

iv Por federação, adota-se a visão de Humberto Cunha Filho (2007, p. 1): “Entende-se por federação a forma de organizar o país dotando-o de diversas estruturas autônomas de poder, sendo uma central e as demais descentralizadas, com o objetivo de garantir, ao mesmo tempo, a unidade da nação e a diversidade cultural de cada comunidade política que a compõe. Em termos mundiais, o mais comum é que as federações possuam apenas dois níveis de poder: a União (poder central) e os Estados-membros; porém, a criatividade e a peculiaridade histórica de nosso país fizeram com que uma terceira corporação fosse elevada ao status de ente federado: o município.”

v Os princípios do SNC estão expostos no artigo 216-A da Constituição Federal brasileira, incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012.

vi Neste ambiente, Marta Porto citando Javier Cuellar defende (2006, p. 3): “A relação entre cultura e desenvolvimento é um desafio global reconhecido pelas Nações Unidas desde 1998, quando foi lançada a Década Mundial do Desenvolvimento Cultural e, alguns anos depois, em 1993, implantada a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, sob a batuta competente do peruano Javier Perez de Cuellar (UNESCO)”.

vii Aqui, dentro da chave de Estado mínimo, predominava o discurso do investimento em cultura como uma espécie de “parceria público privada”. Imperavam neste momento as leis de incentivo à cultura como a grande base de política pública no Brasil, ou seja, na prática, o governo abdicava da sua postura

de gestão em favor da iniciativa privada que passou a definir quais os projetos deveriam ou não ser financiados. Uma lógica, de certa forma, perversa com grupos e ações que não possuíam um grande valor de imagem agregado (sob a ótica mercadológica, é claro), ficaram quase esquecidas ações de formação de público e experimentação, por exemplo, em favor de investimentos em produtos da “indústria cultural”, muito mais atrativos em retorno de imagem aos patrocinadores.

viii Remontando as mudanças políticas deste período, Adélia Zimbrão destaca alguns fatos importantes para a base de construção do SNC: Com a entrada do novo governo, em 2003, o Ministério da Cultura, partindo do reconhecimento de que os direitos culturais – principalmente os relacionados a democratização e acesso a produção e a fruição – da sociedade brasileira não estavam sendo concretizados começou a traçar estratégias para alterar esse quadro, que também era de grande fragmentação das políticas culturais. Várias iniciativas, em boa parte com a participação da sociedade civil organizada, foram tomadas de lá para cá: realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura, lançamento do Programa Cultura Viva, aprovação da Emenda Constitucional no 48, de 2005, que dispõe sobre o Plano Nacional de Cultura, PEC 310/2004, que vincula recursos das receitas das esferas de governo à cultura, PEC 416/2005, que dispõe sobre o Sistema Nacional de Cultura (SNC), começo do processo de criação do SNC por meio da assinatura de protocolos com estados e municípios, instauração de vários grupos de trabalho temáticos e câmaras técnicas, início do debate sobre a necessidade de mudanças na lei de incentivo, além de empreender uma reforma administrativa do Ministério. (2009, p. 8)

ix É importante ilustrar e realçar o papel desempenhado por Gilberto Gil como Ministro da Cultura, símbolo e grande agitador e representante de uma forma específica de pensar a cultura, a ponte com a sociedade e, conseqüentemente, contribuir para uma percepção de democracia mais ampliada e não somente focada em direitos políticos e civis.

x Discurso de posse do Ministro de Estado de Cultura Gilberto Gil, proferido em 02/01/2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discursodo-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>.

xi Neste sentido, o autor aponta: “A federação é uma forma de organização política territorial que articula poderes nacionais com os níveis estaduais e municipais e, em países como o Brasil – heterogêneo e profundamente desigual, social e espacialmente – o papel do financiamento público é de importância crucial, e a estruturação de poder entre os níveis de governo pressupõe transferências de recursos entre regiões para redução de desigualdades sociais e econômicas. Também pressupõe-se o empenho de

cada nível de poder no financiamento de áreas que são consideradas importantes socialmente. O mesmo vale para a área cultural”. (BARBOSA, 2005, p. 7) [Nota: Este livro não consta da Bibliografia referenciada].

No Brasil, o que se observa é que os municípios ampliaram sua participação no financiamento das políticas culturais e passaram a ser o principal pilar em termos dos montantes agregados de recursos financeiros. Tornou-se impossível falar de financiamento da cultura ou de sistema nacional de cultura sem a constatação desse fato.

xii Este levantamento foi feito a partir da última atualização da plataforma do SNC: www.cultura.gov.br/snc, em 31/08/2005.

xiii Os dados são do período: 2010; quarto trimestre de 2011; terceiro trimestre de 2012; primeiro trimestre de 2013; e, terceiro trimestre de 2015.

xiv As autoras se referem aos municípios do estado do Rio de Janeiro, mas estendemos este quadro às demais localidades do Brasil, em consonância com o trabalho desenvolvido por Rubim (2007 ; 2009).

Identidad cultural y desarrollo urbano: ¿proyectos engañosos?

Identidade cultural e desenvolvimento urbano: projetos falaciosos?

Cultural identity and urban development: deceptive projects?

Luiz Augusto F. Rodrigues¹

Palabras clave:

Identidad

Gestión del espacio urbano

Gestión cultural

Turismo cultural

Resumen:

La investigación - cuyos resultados parciales presenta esta ponencia - desarrolla ideas sobre la construcción y consolidación del *Camino Niemeyer*, atracción turística en Niterói, ciudad del Estado de Rio de Janeiro, Brasil. Tengo el objetivo de evaluarlo como un gran proyecto de desarrollo urbano (GPDU) viendo sus implicaciones socio-culturales en la ciudad. En general, la investigación busca seguir manifestaciones culturales tengan una fuerte capacidad de atraer turismo y evaluar cuál es su capacidad (o no) para fortalecer el desarrollo local. Uno de los principales desafíos de las políticas culturales, sobre todo en Brasil, es fortalecer la dimensión económica de la cultura, sin perjudicar sus dimensiones simbólicas y ciudadanas. Con el turismo cultural como motivo, en esta propuesta se puede observar el fortalecimiento de la dinámica económica sostenida por los valores culturales simbólicos y ver como tales intervenciones urbanas activan (o no) las prácticas de sociabilidad. La metodología de investigación consiste en el trabajo de campo, observación participante, entrevistas y noticias en periódicos. Los proyectos de consolidación de esta ciudad tan fuertemente marcada por los diseños del arquitecto Oscar Niemeyer son recurrentes en la planificación urbana y turística del municipio de Niterói, lo que creemos que fortalece la consolidación de nuevos valores identitarios asentados en iconos urbanos modernos.

Resumo:

A pesquisa - cujos resultados parciais são apresentados neste artigo – discute a construção e consolidação do Caminho Niemeyer, atração turística em Niterói, cidade do estado do Rio de Janeiro, Brasil. Busca-se avaliá-lo como um grande projeto de desenvolvimento urbano (GPDU) vendo suas implicações sócio-culturais da cidade. De modo geral, a pesquisa pretende identificar manifestações culturais que têm forte capacidade para atrair turistas e avaliar sua capacidade (ou não) para fortalecer o desenvolvimento local. Um dos principais desafios das políticas culturais, especialmente no Brasil, é reforçar a dimensão econômica da cultura, sem prejudicar suas dimensões simbólica e cidadã. Com o turismo cultural como foco, esta proposta visa entender a dinâmica econômica sustentada por valores culturais simbólicos e ver como tais intervenções urbanas podem ativar (ou não) as práticas de sociabilidade. A metodologia de pesquisa consiste em trabalho de campo, observação participante, e entrevistas e análise de notícias nos jornais. Projetos de consolidação urbana tão fortemente marcados pelos desenhos do arquiteto Oscar Niemeyer são recorrentes nos planejamentos turístico e urbano do município de Niterói, o que acreditamos possa reforçar a consolidação de uma nova identidade assentada em ícones urbanos modernos.

Palavras chave:

Identidade

Turismo cultural

Gestão do espaço urbano

Gestão cultural

Keywords:

Identity

Urban management

Cultural management

Cultural tourism

Abstract:

This research - whose partial results are presented in this paper - develops ideas about the construction and consolidation of the *Niemeyer Route*, tourist attraction in Niteroi, a city of the State of Rio de Janeiro, Brazil. This is evaluated as a major project of urban development (GPDU) seeing its socio-cultural implications in the city. In general, the research seeks to follow cultural manifestations to understand the touristic attractivity and to evaluate what is its ability (or not) to strengthen local development. One of the main challenges of cultural policies, especially in Brazil, is to strengthen the economic dimension of culture, without harming their symbolic and citizens dimensions. Aiming cultural tourism, our proposal is to identify the strengthening of the economic dynamics sustained by symbolic cultural values and to understand how such urban interventions activate (or not) the practices of sociability. The research methodology consists of the work of field, participant observation, interviews, and news in newspapers. Consolidation projects in this city so strongly marked by the designs of the architect Oscar Niemeyer are recurrent in tourist and urban planning of the municipality of Niterói, which - we believe - is consolidating new identity values on modern urban icons.

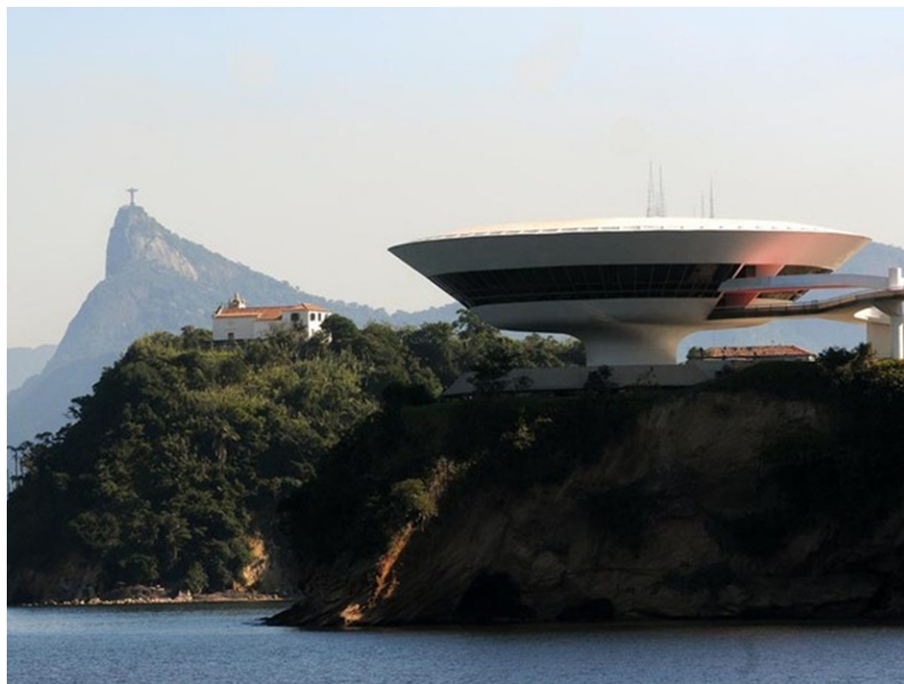
Identidad cultural y desarrollo urbano: ¿proyectos engañosos?

Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra. Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vertiginosa alienação. (SANTOS, 2014, p. 328)

I. Niterói y los proyectos de Oscar Niemeyer

Niterói fue la capital de la provincia de Rio de Janeiro hasta 1975ⁱⁱ. La

pérdida del status de capital trajo un vaciamiento político y un estancamiento en diversos sectores e instituciones. Si analizamos la sociedad vemos que hubo una sensación de pérdida de identidad. Esta situación empezó a cambiar con la elección del alcalde Jorge Roberto Silveiraⁱⁱⁱ, que buscó consolidar la imagen de la ciudad con unos valores socioeconómicos distintos y con unos valores artístico-arquitectónicos atractivos. La condición socioeconómica de la ciudad queda expresada en la quinta posición en relación a la calidad de vida según el ranking IDHM. Para conseguir una ciudad artística y arquitectónicamente atractiva se buscó a Oscar Niemeyer, a quien se le solicitó el proyecto del Museu de Arte Contemporânea / MAC.



MAC / Museu de Arte Contemporânea – Boa Viagem, Niterói – Brasil
Fuente: <https://www.google.com.br/url>, Acceso el 01/02/2015



Véase en el inferior al centro la ilustración del MAC, ubicado en un mirador en el barrio Boa Viagem
 Fuente: <http://2.bp.blogspot.com/-JFN7kieB14E/Tbg1Xw8spEI/AAAAAAAAACc/55KciMg5BS8/s1600/mapa.jpg>
 Acceso el 01/02/2015

He estado investigando la ciudad de Niterói, en especial sus valores culturales y patrimoniales, y es muy evidente la asunción del significado del MAC en el imaginario niteroiense. Busco entender el hecho urbano como resultado de la producción de diversos actores sociales, cuyas ambigüedades y fantasías deben ser reveladas. Y, también, destacar que las expectativas de los usuarios de las ciudades son construidas culturalmente, pero que son, también, representaciones inducidas ideológicamente. Los estudios sobre titulares y artículos de periódicos pueden ser bastante representativos del poder que tienen de los discursos en la constitución de imaginarios. Veámos ejemplos de titulares de prensa extraídos del dominical del periódico *O Globo* (separata *Niterói*).

En 1993 los periódicos todavía enunciaban “*Clima interiorano atrai cineasta*” (*O GLOBO*, 04/06/93), pero pocos años después lo singular cedía su lugar a lo sorprendente: “*Cidade em foco – MAC entrou na última hora nas gravações*” (10/05/98). Si en 1995, la marca de la identidad urbana aun

se asentaba en el imagen del indio Araribóia, figura importante en la fundación de la ciudad y que marca sus raíces (“*Araribóia – um cacique feliz com a sua aldeia*” -19/11/95), tres años después pasan a destacar nuevos símbolos. Son símbolos de la modernidad (o de la posmodernidad?). Son imágenes sin vivencia. El MAC, ícono del *marketing* urbano, es el “*Garoto propaganda*” (25/07/99) que provoca “*Paixão pelo símbolo cultural da cidade*” (26/09/99) y coloca a Niterói en el mapa cultural de Brasil (quizá del Mundo).

Oscar Niemeyer tiene el mérito de ser un creador/constructor de la identidad artística brasileña desde 1940^{iv}. En el caso de Niterói, la consolidación del ícono ciudad-Niemeyer fue rápida. En un principio nadie lo entendía muy bien. ¿Qué representaba la forma del Museo? Un platillo volante, afirmaban los más ufólogos. Un cáliz sagrado, rebatían los más metafísicos. Y una vez más, los reportajes del dominical *Globo* Niterói vienen a tejer el imaginario a través del discurso. Jocosos, inicialmente. Enseguida, consolidados. Aquellos que esbozaron una sonrisa con el discurso inicial tuvieron

que ceder al imaginario general. La secuencia de titulares presentada apunta hacia este cambio. “MAC está prestes a decolar” (01/10/95) o “O cálice está quase pronto para a festa” (28/07/96) no fueron titulares muy acordes a la marca de nuestro mayor poeta/constructor. Fueron dejadas a un lado. Las sustituyeran otros discursos más competentes: “MAC transforma Niterói em pólo turístico” (09/03/97); “Uma cidade com a grife Oscar Niemeyer” (04/05/97); “Caminho Niemeyer rumo ao futuro” (11/07/99).

La ciudad siguió ganando nuevas obras firmadas por Niemeyer. Algunos intentaron llamar la atención sobre problemas que los entusiastas urbanistas no conseguían ver. Los daños ambientales que el terminal de la hidrovía de Charitas – proyecto de Niemeyer en el punto extremo de la costa niteroiense a lo largo de la baía de Guanabara - podría ocasionar, fueron imaginados, como señalan los reportajes “Novo terminal está em rota polêmica” y “Mar de reclamações: pescadores atacam a proposta e ONG pede estudo de impacto” (ambas de 20/09/98). Puras voces calladas. Al final, desde la Ilustración el hombre viene apoyándose en su magnitud sobre la naturaleza. Cabe a esta someterse a nuestras voluntades, a nuestras fantasías imaginarias. Y aún para terminar con el MAC, “Mar serve de moldura para a foto perfeita” (15/11/98) prueba que la cuestión ambiental sirve, como mucho, como telón de fondo suplantado por la cuestión icónica.

He participado en el tribunal de máster de Porto Junior (2009), cuyo trabajo nos hace reflexionar sobre los descaminos de la sociedad contemporánea. La tesina, oportuna y necesaria, realza algunas dimensiones de los GPDUs: Grandes Proyectos de Desarrollo Urbano^v.

Al observarse determinados GP-DUs, podemos empezar a hacernos algunas preguntas: que son Grandes Proyectos, no hay ninguna duda; si son de

Desarrollo, eso puede cuestionarse. Ciertos términos necesitan ser siempre cuestionados. Desarrollo ¿de qué?; ¿A partir de qué modelo?; ¿Con qué finalidad?; ¿Un planeamiento estratégico para quién?; ¿Con quién y por quién? Algunos de estos temas orientan algunas de mis reflexiones.

Porto Junior recurre a las discusiones sobre la sociedad del espectáculo de Guy Debord^{vi}, estableciendo correlaciones entre determinadas materializaciones de la sociedad contemporánea. Y es en este campo que quiero avanzar, pues de alguna forma tanto la Cultura como el Urbanismo son travestidos en sus sentidos esenciales y transformados en *merchandising* en una sociedad que parece centrarse solamente en el consumo y en la imagen.

Desde mi punto de vista, los GPDUs normalmente son fruto de esta postura consumista, produciendo espacios efímeros y simplemente espectaculares. La lógica de los grandes escenarios urbanos dan cuenta del planeamiento actual. Los espacios urbanos son pensados en cuanto escenarios, valen por su carga significativa, su imagen... En muchos de los proyectos falta tener en cuenta a los actores que darán vida a la escena; y estoy hablando de protagonistas y no de meros figurantes. De otro modo, se convierte solamente en el escenario mismo. Se vuelve no-lugar, en la acepción del antropólogo Marc Augé [1992]^{vii}. Lugar de paso, sin enraizamiento, sin vivencia.

Pensar en la producción de esta tipología de espacios urbanos es como pensar en el tipo de producción de arte y cultura que aún insiste en ser dirigida solamente al “consumo” inmediato. Del mismo modo que necesitamos acciones en cultura que deseen que los individuos sean fruidores, dando uso efectivo, apropiándose... Ser, al contrario de solo parecer. Mirar, a invés de solo ver. Vivenciar, al contrario de solo estar. O sea, acciones que “huyan” de lo meramente eventual y efímero.

Todo indica que los GPDUs tienen la misma lógica de una industria cultural dirigida apenas al consumo de masa. Ambos quieren solo el “espectáculo”. Ambos quieren que solo lo eventual consolide el imagen, la marca. Ambos se pautan por apropiaciones meramente mercadotécnicas?. No quiero ser pesimista; quiero defender una lógica contraria. Quiero que Arte y Manifestaciones Culturales sean lo que son: posibilidades múltiples de ejercicio de nuestra posibilidad de conmoción, de encantamiento. Quiero que los Lugares Urbanos sean espacios de sociabilidad, de interacción, de práctica y vivencia. Y no es mera cuestión panfletaria; és cuestión de cómo posicionémonos en el mundo. Se trata aquí de la defensa de que no hagamos de nuestras vidas meras representaciones (individuales), meros escaparates de exposición (en el cual el sujeto si torna un producto, objeto), meras imágenes (virtuales o reales)... espejismos...

Según los trabajos académicos (el citado, y otros), el Camino Niemeyer es un GPDU. Un gran proyecto urbano, fruto de poderosas sociedades público-privadas, un ejemplo del empresariamiento urbano, una marca de diseño en la lógica del *city-marketing*, un no-lugar en la concepción de Augé, un espectáculo consumible en la concepción de Debord, un lugar segregado en mi concepción; en suma: una catástrofe. Preferiría un lugar-común, un simple lugar. Integrado al resto de la ciudad. Si proyectar calidad estética es producir ese tipo de morfología, prefiero la simplicidad de las formas urbanas vernáculas... Los planificadores y gestores (tanto urbanos como culturales) tienen que “aprender” que las acciones en cultura y producción de territorios necesitan asentar su fuerza y su atractivo más allá del gran evento, atrayendo turistas y población local. Planear según la lógica de la vivencia y no del “espectáculo”.

Las áreas centrales, así como las áreas que perdieron su función a lo largo del tiempo (como zonas portuarias, por ejem-

plo) han sido objeto recurrente de la recalificación urbanística, en especial sacando provecho de la implantación de espacios culturales monumentales. Tales intervenciones tienen, muchas de las veces, desconsiderada la manutención del tejido social existente, enfocando prioritariamente ampliación de sectores y nuevas capas sociales.

Mezclar edificaciones nuevas con edificaciones antiguas o históricas, potenciar dinámicas sociales que abarquen grupos diferentes, promover intervenciones de pequeña dimensión e incluir la mejoría de los espacios colectivos, son acciones que me parece que apuntan hacia mejores posibilidades y resultados al intervenir en los centros urbanos. Del mismo modo que en cualquier área de la ciudad. Lo que no está siendo la lógica orientadora de las intervenciones contemporáneas. Veremos que el caso del Camino Niemeyer y del centro de Niterói no si alejan de eso...

II. Oscar Niemeyer y la identidad brasileña

Desde los años cuarenta esta siendo relevante y importante lo que la obra del arquitecto Oscar Niemeyer representa, no solo en la divulgación del arte arquitectónico moderna/modernista brasileña y internacional, sino también en el sentido de que su obra es esencial para el fortalecimiento de la propia valorización de la identidad artística brasileña, asimismo y, sobretudo, entre nosotros mismos una vez que venia avalada internacionalmente.

Todavía hoy, si cogemos - por ejemplo - una publicación francesa dedicada a la arquitectura universal, con fecha de 2009^{viii}, en sus 959 páginas dedicadas a presentar, a través sobre todo de imágenes, la selección de las más bellas arquitecturas, de las pirámides egipcias al estadio olímpico de Pekín (de 2008), la publicación presenta seis obras de Niemeyer, ilustrándole en la

misma cantidad que a Frank Lloyd Wright, Renzo Piano, Jean Nouvel, Zaha Hadid, Frank Gehry y Alvar Aalto.

Marshall Berman (1986) caracteriza las modernidades como condenadas a deshacerse en el aire. El modernismo del siglo XIX es dialéctico: al mismo tiempo que denuncia los peligros de la vida moderna, cree que las modernidades del mañana pueden curar las heridas; el del siglo XX pierde los enlaces entre la cultura y la vida: o si es acrítico sobre la modernidad o escéptico y indiferente. Esta es siempre vista como un “monolito cerrado”, caminos que no se entrecruzan: tradición vista como esclavitud, modernidad como libertad. Iniciamos el siglo XXI con perspectivas aún más desoladoras, con todo girando en torno a la valorización del mercado: tradición y historia sedimentan procesos de museificación de las ciudades; planos estratégicos que gentrifican y ennoblecen los espacios. J. Habermas (2002) entiende la modernidad como un proyecto inacabado, ya que el hombre aún no alcanzó sus posibilidades potenciales. F. Jameson (2006), por su parte, ha desarrollado una larga argumentación en el sentido de que, hoy, las subjetividades están inmersas en algo que difiere de la razón ilustrada, demarcando en esa coyuntura un proceso de ruptura con la modernidad.

He observado, a través de recientes investigaciones, que la arquitectura y el urbanismo modernistas, en Brasil, dejaron marcas profundas en nuestra identidad. Profundas hasta el punto de que constituyeron obstáculos frente a la proposición de nuevas alternativas (RODRIGUES, 2001). Pretendo, aquí, en este momento, dibujar algunos de los caminos del establecimiento de ese fuerte trazo cultural. La trayectoria de la arquitectura moderna brasileña la consubstancio como elemento determinante de nuestra identidad: capaz de colocarnos en el rol de las mejores producciones artísticas del mundo, la arquitectura modernista ha cristalizado en las figuras de esos grandes mentores (RODRIGUES, 2000).

III. Ciudad contemporánea: segregación ¿disfrazada?

Hasta aquí, buscamos caracterizar la fuerza de la arquitectura moderna brasileña y cómo pudo ser importante para la estructura de la identidad artística brasileña y su reconocimiento, nacional e internacional. En este aspecto, el arquitecto Oscar Niemeyer tuvo una importancia única, constituyéndose como el principal representante de la arquitectura moderna brasileña (hasta hoy), y uno de sus principales exponentes mundiales.

Buscamos, aún, reflexionar sobre la producción del espacio urbano, apuntando los caminos seguidos a lo largo del siglo pasado y cada vez más hasta hoy, que vienen consolidando espacios uniformizantes (sobretudo en relación a las prácticas sociales en ellos propiciadas), al mismo tiempo que “travestidos” como espacios heterotópicos (FOUCAULT, 2013). Tal discurso es aplicado sobre la lógica del planeamiento estratégico y la espectacularización del espacio en la contemporaneidad que esta siendo utilizado cada vez más de edificios proyectados por grandes exponentes de la arquitectura mundial, en especial los dedicados a funciones culturales (museos, teatros etc.).

En el punto siguiente, buscaremos enfocar el turismo cultural, el empresariamiento urbano y la mercantilización del uso del suelo, articulándolos como grandes vectores que son la base de la producción de las identidades urbanas contemporáneas, siguiendo aún con el ejemplo de la consolidación del *Camino Niemeyer*, en Niterói.

La imagen siguiente presenta el área de aterro donde fue construido el Camino Niemeyer, es una simulación con la verticalización deseada para el contexto del proyecto.



Imagen divulgada por la Prefeitura de Niterói.

Fuente: http://og.infg.com.br/in/14630484-b65-27c/FT1086A/420/2013-619751352-013060709570.jpg_20130609.jpg

IV. Las tres “e” de la dimensión cultural y el enfoque en su dimensión económica

La investigación enfocan el Camino Niemeyer, en Niterói, viéndolo como una expresión cultural que debe ser entendida en su triple dimensión: 1. dimensión estética (o simbólica): la figura del arquitecto Oscar Niemeyer representando, como hemos visto, la construcción de identidad artística para el país; 2. dimensión ética (o ciudadana): el Camino Niemeyer en cuanto espacio público podría configurarse como un importante lócus de interacciones sociales, aunque – conforme ya hemos apuntado - este espacio urbano ofrece condiciones de sociabilidad débil, dialogando con conceptos como el de no-lugar y de empresariamiento urbano a través de los GPDUs (Grandes Proyectos de Desarrollo Urbano); dimensión económica: la investigación esta averiguando datos sobre la dinámica inmobiliaria de Niterói, buscando percibir el impacto en los barrios que cuentan con obras de este arquitecto. En oposición, al atractivo turístico y simbólico del Camino Niemeyer podría representar para la ciudad y sus practicantes

(en la concepción de Michel de Certeau (2008) posibilidades de mayor vitalización y cualificación de sus entornos urbanos; lo que no parece suceder.

Creo que el mayor desafío es conseguir mantener/fomentar/activar las dimensiones estética y ética, por mucho que la sociedad contemporánea busque reforzar a la dimensión económica. Estoy procurando entender los conceptos de gestión cultural y de gestión urbana articulandolos con los conceptos de redes de sociabilidad y de mediaciones. Mediación de procesos de producciones materiales e inmateriales de bienes culturales y mediación de agentes sociales más diversos. Mediación que busca estimular los procesos de creación y disfrute de bienes culturales, así como estimular las prácticas de cohesión *social* y de *sociabilidad*^{ix}.

Este tema de investigación fue objeto de un proyecto desarrollado en 2014^x, en el cual entre la metodología empleada en el intento de entender mejor los procesos económicos ocurridos en los espacios urbanos que contienen proyectos de Nie-

meyer podemos destacar: a) Investigación de reportajes publicados en los principales periódicos diarios que circulan en la ciudad - periódicos *O Fluminense*, *O Globo*, y *Jornal do Brasil* (en los años 2013 y 2014) - indexando sus temas, en especial los que tratan de la consolidación del Camino Niemeyer en cuanto atractivo turístico; b) Investigación de la cantidad de oferta de inmuebles para venta y alquiler en los barrios niteroienses que cuentan con obras de Niemeyer (a saber: Centro, São Domingos, Boa Viagem y Charitas); enfocamos las investigaciones en los años de inauguración de las construcciones, comparando los valores de aquellos años con 5 años antes y 5 años después; c) Investigación de los valores del m² construido en los barrios con proyectos Niemeyer, en una perspectiva comparada entre los años de 2011 y 2014, y comparando los valores de 2014 en relación a los diversos barrios de la ciudad y a media urbana.

Nos últimos anos a cidade de Niterói sofreu um grande aumento no preço e na quantidade de construções imobiliárias, foram 4.784 unidades lançadas em 43 empreendimentos em 2011. Para justificar este fenômeno, alguns artigos do jornal "O Fluminense" entre 2011 e 2014 dão crédito a diversos eventos. A Copa do Mundo, as Olimpíadas e o Complexo Petroquímico do Estado do Rio de Janeiro (Comperj) estão entre as principais razões.

O Caminho Niemeyer é raramente citado como causa deste "boom" imobiliário, mas uma pesquisa feita do acervo dos classificados do jornal "O Fluminense" aponta um crescimento contínuo de ofertas para compra/venta nos bairros onde se localizam as obras de Niemeyer. Aqui se encontra o exemplo da região da Boa Viagem, onde o Museu de Arte Contemporânea foi inaugurado em 1996:

É possível ver um efeito parecido nos gráficos da região do Gragoatá (bairro que também conta com obra projetada por Niemeyer), já no bairro Ingá (próximo aos demais, mas sem a grife Niemeyer a marcar suas ruas) o mercado imobiliário parece ter se comportado de maneira inversa (RODRIGUES ; SILVA, 2014).

La cuestión de la sociabilidad y de un mayor uso público del Camino Niemeyer se incorporó en las estrategias presentadas por la gestión municipal a partir de 2013, pero con muy poca efectividad hasta ahora. Como apuntamos en un informe interno de la investigación desarrollada junto al OBEC-RJ:

Seria falacioso dizer que não existem políticas voltadas para a divulgação do Caminho Niemeyer e atrair visitantes. Ao manter um registro sobre a movimentação do local durante seis meses, foi possível observar que houve um esforço para a realização de mais eventos e promoção de visitas guiadas para turmas de escolas públicas. Contudo, estas políticas costumam ser falhas e acabam por não atingir os objetivos esperados, vejamos agora dois exemplos.

A primeira intervenção de que vamos tratar foi a construção da passagem do terminal rodoviário até o Caminho, inaugurada em meados de julho de 2013, e que facilita o acesso de pedestres, em especial os usuários do terminal. Na fala do prefeito Rodrigo Neves, esta integração possibilitaria à população mais pobre maior facilidade de fruição das obras: "Com esse projeto, a população mais pobre poderá usufruir deste extraordinário conjunto arquitetônico do Oscar Niemeyer"^{xi}. No entanto, de acordo com os dados fornecidos pelo Centro de Atendimento ao Turista, a passagem não influencia em quase a nada a frequência de vi-

sitação no local. Além disso, é possível que grande parte desta população mais pobre não se sinta a vontade em um lugar como este, o que não corrobora com a fala do prefeito.

Outra intervenção, esta mais recente, foi a construção de um castelo de areia, erguido com o objetivo de entrar para o livro dos recordes como o maior castelo de areia do mundo. Segundo uma matéria do jornal “O

Fluminense”, o castelo iria ser inaugurado no dia 12/11/2014, uma quarta-feira, e a visita seria até o dia 22 do mesmo mês^{xii}. O feito deveria atrair público e divulgar o Caminho, assim como a cidade de Niterói, mas quem chegou lá do dia 12 só conseguiu ver o castelo desmontado, pois no dia anterior foi realizada a medição oficial para análise e logo em seguida a escultura foi derrubada. (RODRIGUES ; SILVA, 2014b)



Construcción del Castelo de Areia en el Camino Niemeyer 02/11/14 – Acervo propio de la investigación.

V. Consideraciones finales preliminares

Pensar en la Cultura y en su papel en el desarrollo de un país, región, comunidad, o de las personas en general se ha transformado radicalmente en las últimas décadas suponiendo desafíos inéditos e inmensos para todos aquellos que, en el sector público o en el sector privado, buscan nuevos caminos, soluciones y funciones, tanto para los tradicionales, como para

los nuevos territorios de la cultura. Y es en el espacio de la ciudad que la multiplicidad de las relaciones acontecen mejor. La ciudad es el núcleo central de todo acontecer social y concentra en si la atención y las prácticas de investigación sociológicas, económicas y culturales más precisas. Las ciudades son espacios de sociabilidades múltiples y de intensas relaciones multiculturales. Poblaciones y arquitecturas híbridas se propagan y se concentran espacial-

mente en constelaciones de manzanas, barrios, servicios, y redes diversas de circulación. La naturaleza de los mecanismos de producción y circulación de información, la complejidad social de las capas poblacionales, el tipo de relación que mantienen con otras redes de ciudades, los nuevos esquemas de relaciones territoriales, los movimientos e intercambios culturales, las nuevas formas y valores exigen nuevas miradas sobre esta realidad, a través de las cuales la articulación de las disciplinas tradicionales pueda ser revista para dar sitio a otros instrumentos y otros abordajes teóricos e instrumentales.

Al considerar el turismo cultural y determinadas estrategias de uso del espacio público para manifestaciones culturales y de producción de arte colectiva estamos apuntando y queriendo percibir/ descubrir posibilidades de reversión de la lógica contemporánea que crea más indiferencia urbana que acciones de apropiación y convivencia. Hay que destacar el papel simbólico de los centros. Son ellos, normalmente, los que remiten a los orígenes históricos de las ciudades. Una alerta desde ahora: lo que aquí se señala al hablar de manutención y rescate de la memoria no tiene nada que ver con la tendencia apuntada por Andreas Huyssen (2000): “restauración historizante de viejos centros urbanos, ciudades-museos”. No es la memoria en cuanto producto rentable de la industria cultural que se debe buscar, y sí más las relaciones interpersonales que el pasado posibilitó, y la deconstrucción del no-sujeto posmoderno a través del rescate de la identidad.

Se puede entender cultura como un proceso de sedimentación de memorias - a largo y a medio plazo - y que opera con las diferencias de toda la sociedad. Entendiéndolo de esta forma sus propósitos son contrarios a los de la lógica de mercado - entendiendo esta por su búsqueda de inmediatez y estandarización.

Referido a la estrategia metodológica algo importante es que se debe congregar instancias públicas y sociales, y su integración a movimientos originarios de la sociedad civil. El caso metodológico del *Camino Niemeyer* nos parece potente, pues permite un acompañamiento más constante, con entrevistas y reportajes de periódicos - ya que el proyecto del Camino vuelve a la escena del planeamiento urbano y turístico del municipio. Lo que queremos argumentar es que determinados modelos de planificación turística y cultural pueden sobrepasar y a su vez destruir el potencial de los territorios, reaccionando - por lo tanto - en la contra-mano de lo que deberían potenciar.

Bibliografía:

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9. ed. Campinas, SP : Papirus, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo : Cia. das Letras, 1986.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo : n-1 Edições, 2013.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2000.

IRVING, Mark (dir). *Les 1001 merveilles de l'architecture: qu'il faut avoir vues dans sa vie*. Paris : Flammarion, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo : Ática, 2006.

PORTO JR., João Batista. *Refazendo o Caminho: dimensões do projeto urbano de Niemeyer*, RJ. Niterói : Universidade Federal Fluminense, 2009. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Arquitetura modernista como traço da identidade brasileira. Poiesis*, Niterói, v. 1, n. 1, 2000. p. 79-88.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Universidade e a fantasia moderna: a falácia de um modelo espacial único*. Niterói, RJ : EdUFF, 2001.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Gestão cultural e seus eixos temáticos*. In: CURVELLO, M. A. [et al] (orgs). *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro: 2007-2008*. Rio de Janeiro : Uerj/Decult, 2009. p. 76-93.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Gestão cultural e diversidade: um ponto de cultura em estudo*. In: FRADE, Cásia [et al] (orgs). *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro: 2009*. Rio de Janeiro : Uerj/Decult, 2012. p. 143-158.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. *O lugar da cultura. A cultura do lugar*. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Ano 3, nº 4, 2013. p. 76-91. Disponível em: www.pragmatizes.uff.br

RODRIGUES, Luiz Augusto F. y SILVA, Mariana Leite. *(Cultura e espacialidade em Niterói: reflexões preliminares*. In: *Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura* (2.: 2014 outubro 15-17...). Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. 1 CD-ROM.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.y SILVA, Mariana Leite. *Percepções sobre Ética e Estética no Caminho Niemeyer e nas Propostas de Revitalização do Centro de Niterói*. [Informe interno enviado a la OBEC-RJ]. Niterói, 2014b. Circulación restringida.

SÁNCHEZ, Fernanda , BIENENSTEIN, Glauco y otros. *Produção de sentido e produção do espaço: convergências discursivas nos grandes projetos urbanos*. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, n. 107, jul/dez., 2004. p. 39-56.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo : Edusp, 2014.

i Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Arquitecto, urbanista y doctor en historia. Catedrático de la Universidad Federal Fluminense, Brasil. Contacto: luizaugustorodrigues@id.uff.br

ii En 1975 las provincias Guanabara y Rio de Janeiro se convirtieron en una sola ciudad y Río de Janeiro pasó a ser capital de la nueva provincia. Así, Niterói, perdió el estatus de capital de lo que era conocido hasta ese momento como la provincia Rio de Janeiro.

iii Jorge Roberto Silveira estuvo en la alcaldía durante cuatro mandatos (1989-1992; 1997-2000; 2001-2001; 2009-2012), siendo realizada la construcción del MAC (Museu de Arte Contemporânea) durante su primer mandato.

iv Para más detalle sobre la trayectoria de Oscar Niemeyer, véase RODRIGUES 2000 e 2001.

v Estudios en profundidad sobre la cuestión de los grandes proyectos urbanos están siendo desarrollados por profesores del curso de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade Federal Fluminense, en especial Fernanda Sánchez y Glauco Bienenstein (2004).

vi DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

vii AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. Primera edición francesa de 1992.

viii IRVING, Mark (dir). *Les 1001 merveilles de l'architecture: qu'il faut avoir vues dans sa vie*. Paris: Flammarion, 2009.

ix Sobre el tema, ver Rodrigues (2009; 2012; 2013).

x Proyecto Turismo cultural: território e economia, desarrollado junto al OBEC-RJ (Observatório de Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro), en el cual he trabajado en sociedad con Mariana Silva, alumna de la licenciatura en Producción Cultural de la Universidade Federal Fluminense.

xi Disponible en: http://www.niteroi.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1686:parceria-entre-a-prefeitura-de-niteroi-e-a-iniciativa-privada-integra-o-terminal-joao-goulart-ao-caminho-niemeyer. Acceso en 04/12/2014.

xii Información disponible en: <http://www.ofluminense.com.br/editorias/cidades/o-maior-castelo-de-areia-do-mundo>. Acceso el 04/12/2014.

Recebido em 20/07/2015

Aprovado em 31/07/2015

**El arte latinoamericano a través de la curaduría:
políticas de representación y modos de inserción**

**Arte latino-americana através da curadoria:
políticas de representação e modos de inserção**

**Latin American art through curatorship:
representation policies and insertion modes**

Pablo Berrios González¹

Palabras clave:

Arte latinoamericano

Curaduría

Modos de
representación
e inserción

Resumen:

El siguiente trabajo se refiere a la construcción conceptual del arte latinoamericano que se realiza a partir de la estructuración de la curaduría contemporánea, como modo particular de discurso artístico. Así, esta presentación está dividida en dos partes: la primera responde a una breve exploración genealógica de la curaduría y su ligazón con las condiciones de producción mundializadas del capitalismo contemporáneo que permiten su ascenso en el campo artístico globalizado. La segunda parte analiza de manera general la puesta en circulación del arte latinoamericano mediante la representación curatorial, la que genera nuevas forma de comprensión e inserción del fenómeno artístico latinoamericano en la escena global.

Resumo:

O presente artigo diz respeito à construção conceitual da arte latino-americana que é feita a partir da estruturação de curadoria contemporânea, como um modo particular de discurso artístico. Assim, este artigo é dividido em duas partes: a primeira oferece uma breve exploração genealógica da curadoria e sua conexão com as condições de produção globalizada do capitalismo contemporâneo, as que permitem sua promoção no campo artístico globalizado. A segunda parte analisa a circulação de arte latino-americana através da representação curatorial, que gera uma nova forma de compreensão e de inserção do fenômeno artístico latino-americano no cenário global.

Palavras chave:

Arte latino-americana

Curadoria

Modos de representação e inserção

Keywords:

Latin American art

Curating

Modes of representation and insertion

Abstract:

This article approaches the conceptual construction of Latin American art that is realized from the structuring of contemporary curating, as a particular mode of artistic discourse. Thus, this presentation is divided into two parts: the first offers a brief genealogical exploration about curating and its links with the production conditions of globalized contemporary capitalism that allow its rise in a globalized artistic field. The second part analyzes the circulation of Latin American art through the curatorial representation, that generates a new way of understanding and insertion of Latin American artistic phenomenon on the global stage.

El arte latinoamericano a través de la curaduría: políticas de representación y modos de inserción

I. Introducción

El debate contemporáneo sobre el arte latinoamericano es materia de encuentros y desencuentros desde diferentes perspectivas y metodologías de trabajo. Este asunto corre desde posturas que han anunciado, incesantemente, su desaparición o su inviabilidad histórica, asimismo como otras lo reivindican a partir de su situación subalterna y, en casos determinados, obliterada en los relatos mundiales que constituyen el arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, un punto en el que se cruzan estos aparentes polos opuestos, y en lo que están de acuerdo, es en el dónde acontece dicho debate: la exposición.

Esta última se ha transformado en el elemento y espacio principal de toda discusión sobre arte contemporáneo, en general, y latinoamericano, en particular. Por ello, a nadie le parecería extraño a estas alturas de los imbricados caminos de la historia artística que, como plantea un curador hace quince años, para pensar la historia del arte latinoamericano de las últimas décadas habría que recurrir a la bibliografía curatorial como fuente principal para acceder a sus construcciones y proyectos (MELLADO, 2000, p. 11), dado que su historia contemporánea es, en cierto sentido, la historia de su puesta en exhibición.

Lo anterior nos remite a la siguiente pregunta: ¿quién y cómo se ha construido la historia del arte de América Latina en las últimas décadas? Una respuesta posible a esta interrogante, desde la presunción anterior, puede radicar en la siguiente

idea: la historia del arte latinoamericano, en los últimos veinticinco años, tiene una relación directa con lo que la curaduría ha articulado como representación en las diversas exposiciones que se han organizado en torno a su figura. En el sentido anterior, la posibilidad de pensar la historia de las artes en Latinoamérica es, precisamente, el pensarla como un constructo intrínsecamente ligado a sus condiciones de representación y a las de inserción, o sea, las de exhibición.

No se trataría, si llevamos las ideas anteriores a una radicalización del argumento en estos términos, de que existiera un desplazamiento desde la historia hacia la curaduría en el ámbito de la representación histórica de procesos, acontecimientos y estructuras, sino que, más bien, la curaduría, aquella práctica de administración de sentidos que tiene su *locus* de enunciación en la exposición, ha logrado permear la práctica de la historiografía, logrando instalar así la historia del arte latinoamericano como la historia de sus exposiciones.

Lo que en este artículo se trabajará son dos puntos interconectados desde la idea de arte latinoamericano a partir de su representación y la presunción de la centralidad del relato curatorial: I) la idea de la curaduría y su función en el espacio contemporáneo del arte; II) las operaciones que realiza la curaduría sobre el arte latinoamericano como representación y los espacios de inserción donde éstas son puestas en circulación. El objetivo de este artículo es indagar conceptualmente, a través de las transformaciones ocurridas en la curaduría, cómo la historia del arte latinoamericano, su representación, ha sido en los últimos veinte años de su largo derrotero una construcción que guarda directa relación con la expansión de la curaduría y que, por lo tanto, tiene una relación intrínseca sobre la representación que ella realiza en las exposiciones.

II. Curador, curadoría y su lugar en el arte contemporáneo: la exposición

La primera parte de este artículo está enfocada en estructurar una configuración histórica y conceptual sobre la figura de curador y, derivada de esta, de su práctica: la curadoría. El curador, como agente del campo artístico contemporáneo, es una figura que debe ser leída bajo dos aspectos que guardan una relación intrínseca: su etimología y su despliegue histórico. En cuanto a la etimología, el uso del término curador proviene del latín *curator*, en cuanto que “oficiales públicos encargados de diversas funciones en Roma” (BASTÚS, 1833, p. 203) — entre las que destacan las actividades de recaudación de dinero en la ciudad (*curator kalendarii*), los tutores legales designados por los jueces, que son distintos a los curadores legítimos o testamentarios (*curator dativi*), entre otros —. En castellano, el término curador mantiene la raíz de encargado, de quien cuida o “que tiene cuidado de algo”, además de la acepción de “persona elegida o nombrada para cuidar de los bienes o negocios de un menor, o de quien no estaba en estado de administrarlos por sí” (RAE, 2014, p. 485).

En relación a su desarrollo histórico, el curador tiene directa relación con la figura del comisario de exposición y con la del conservador de museos. El primero tenía como misión el reglamentar y organizar las exposiciones — principalmente los Salones Oficiales en la figura del “Oficial”, que están íntimamente ligados a las distintas Academiasⁱⁱ, que van surgiendo en toda Europa desde el siglo XV y desde el fines del XVIII en América Latina — en tanto que en el segundo radicaba la función de conservación de las distintas piezas de las colecciones museales. En ambos casos, tiene que mantenerse en perspectiva la función institucional que poseen, es decir, la conservación y circulación de las obras que alberga el museo.

Es a partir de la conjunción de ambos factores, el etimológico y el histórico, desde donde la figura del curador puede ser comprendida y desplegada hacia la actualidad, combinada con el factor fundamental en la construcción moderna del sistema artístico: la exposición. Esta última, como parte del repertorio específico de la modernidad artística, está ligada con las Academias, porque fue en ellas donde, conceptualmente hablando, la exposición surge, en el sentido de un espacio para la reflexión teórica y de establecimiento de pautas ideales de producción a partir de la obra misma. Como plantea Francisco Calvo en relación a las exposiciones, “fue allí donde se inició la costumbre de tener expuestas las obras de arte que ingresaban en la institución [la Academia] como ejemplo de los jóvenes y el resto de los de la profesión” (CALVO, 1996, p. 174).

A partir de esta constatación, Calvo rastrea el desarrollo de las exposiciones en Europa desde el siglo XVI, principalmente en Italia y Francia como modelos que se irradian hacia otros espacios geoculturales. Desde la descripción de Calvo, éste establece que las exposiciones, como fenómeno centrado en el valor expositivo y las posibilidades de reflexión que propiciaría la exhibición de obras de arte, tienen una articulación que cruza por la creación del gusto y, a través de él, el “uso consciente y sistemático del arte como propaganda de poder político” (CALVO, 1996, p. 176).

El desarrollo particular del siglo XX en el campo artístico genera una serie compleja de rearticulaciones de procesos que venían ocurriendo desde, por lo menos, dos siglos atrás. Es en este siglo cuando la conjunción específica de factores, como la dispersión de prácticas institucionales, la multiplicación de los lenguajes artísticos producto de la *ruptura vanguardista*ⁱⁱⁱ que, al mismo tiempo que genera un cambio epistemológico en la idea de obra y en la

de estilo, transforma las condiciones de recepción del fenómeno artístico, llevándolo a nuevas necesidades de recepción y circulación social.

Con esta *ruptura*, los lenguajes artísticos se diversificaron no solamente en Europa, sino que este cambio llega a distintas partes del orbe y son recepcionados temprana o simultáneamente, como es el caso del continente americano. Expresiones de este proceso resultan ser la aparición de movimientos artísticos locales, que la historiografía del arte ha situado en la primera mitad del siglo XX desde el muralismo mexicano al expresionismo abstracto norteamericano. Y esta explosión de lenguajes significa, dentro de otras cosas, la diversificación de las exposiciones.

Esto último determinará reconversiones en la conceptualización de las exposiciones. Éstas no serán solamente la disposición de las obras en un espacio determinado (museo o galería), sino que se transformarán en “un complejo sistema de conceptualización e interpretación, diseño y organización, referencia y comunicación, a un tiempo”, además de una “presentación, representación y hasta dramatización de un hecho, de una historia o de un mensaje que se quiere resaltar y transmitir a través de los objetos” (ALONSO; GARCÍA, 2010, p. 42). Bajo esta óptica, podemos presuponer que en la práctica de las exposiciones se instala ya no la centralidad de la conservación de las obras de arte como parte del patrimonio y acervo de las *altas cumbres de la civilización*, que sería la función del museo, sino que lo central será la disposición y centralidad de la producción contingente, la que empezará un proceso de constante selección de lo que ingresa al espacio de exposición, es decir, de lo que ingresa o no a la institución arte. Así, se hará necesaria la aparición, o reconversión, de agentes en este entramado institucional: el curador, a partir del comisario y del conservador, será el que asuma este

rol en el nuevo diseño conceptual que se debate en la exposición^{iv}.

Hans Ulrich Obrist (2000, p. 34)^v sitúa que la figura central en el cambio de paradigma del curador como comisario a un curador que posee un carácter discursivo y una práctica diferente es el suizo Harald Szeemann. Es él, siguiendo la proposición de Obrist, quien con su formación en historia del arte en la Universidad de Bern transforma la idea del curador desde un mediador del gusto, en la idea de un conocedor del *buen y mal arte* a la usanza del crítico de mediados de siglo que defiende una cierta concepción de lo que *debe ser* el arte, a un profesional con fuertes conocimientos teóricos e históricos, que fundamenta la práctica curatorial a partir del instrumental teórico adquirido y que se plantea como un hacedor de exposiciones. A partir de este gesto es que la curadoría y el curador se distancian tanto del comisariado y del comisario como de la crítica y del crítico. En relación a este aspecto, Paul O'Neill comenta que:

Durante la década de 1960 el discurso principal en torno al arte en exhibición comenzó a alejarse de las formas de crítica de la obra de arte como objeto autónomo de estudio/crítica hacia una forma de crítica cultural, en el que se le dio al espacio de exposición una prioridad fundamental por sobre la obra de arte. La crítica curatorial difiere de la de la crítica de arte tradicional occidental (es decir, vinculada a la modernidad) en que su objeto discursivo va más allá de la discusión sobre el artista y la obra de arte para incluir el tema de la curaduría y el papel desempeñado por el comisario de exposiciones (O'NEILL, 2007, p. 13)^{vi}.

A partir de esta perspectiva, podemos observar que la figura del curador, sin embargo, sigue operando como un mediador entre el público y la obra. Entonces,

cabe preguntarse cuál es el momento en el que el curador como mediador empieza a abandonar, precisamente, el papel de mediador entre las obras mismas y el público, a partir del diseño de la exposición, para empezar a desarrollar la tarea propia de generar un discurso curatorial a partir de una tesis de exposición, en el cual ya no se trata de mediar las obras mismas sino que se media el concepto curatorial de la exposición con el público a partir de las obras. La respuesta podría entregarla Benjamín Buchloh en su texto *Since realism there was... (on the current conditions on factographic art)* del catálogo de la muestra *Art & Ideology*, que tuvo lugar en 1984 en The New Museum de New York:

El curador observa su operación dentro del aparato institucional del arte: lo que destaca del procedimiento de la abstracción y la centralización que parece ser una consecuencia ineludible de la entrada de la obra en el aparato de la superestructura, la transformación de la práctica al discurso. Eso casi parece haberse convertido en el papel principal del curador: funcionar como un agente que ofrece la exposición y el potencial de protagonismo a cambio de la obtención de un momento de la práctica real que está a punto de ser transformado en mito/superestructura (BUCHLOH, 1984, p.5)^{vii}.

Esto último también se afirma en una entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist a Walter Hopps y que aparece en *A brief history of curating*, cuando éste plantea que “como me dijo cuando me senté a entrevistarlo en Houston en Diciembre [...] fue Duchamp quien le enseñó la regla cardinal curatorial: en la organización de exposiciones, las obras no deben interponerse en el camino” (OBRIST, 2000, p. 12).

Cabe destacar que no es solamente a través de la generación de un espacio

donde producir y administrar un saber específico que la curatoría se sitúa en la institución arte como un punto central dentro de la producción artística contemporánea, sino en el generar metodologías propias de trabajo que, si bien son subsidiarias de otras formas de producción y administración de conocimiento sobre el arte, las logra trasladar hacia una zona que anteriormente estaba centrada en el binomio obra de arte y artista, vale decir la exposición. ¿Es ésta esencial para la comprensión social del arte contemporáneo o éste solamente se puede concebir a partir de la exposición? ¿Es el régimen expositivo lo que determina la contemporaneidad del arte y sus distintas formas de consumo en un régimen escópico que se presenta radicalmente distinto a sus precedentes, principalmente por una circulación ampliada de imágenes?

Podríamos determinar que si la curatoría se presenta como forma de administración simbólica, también incide en las relaciones de producción a partir de la reconfiguración del campo artístico desde su administración. En cierta medida, la curatoría no produce un saber nuevo sobre el arte, sino que administra las relaciones de producción simbólica entre los artistas, las obras, los espacios de exhibición, los discursos sobre el arte y los públicos.

Si logramos situar a la curatoría como una forma discursiva que establece mecanismos de selección y establecimiento de narrativas mediante la generación de exposiciones y sus motivos, contenidos o temáticas, lo que se abre es un campo de problemas relativamente nuevo. No se trata tanto de la calidad de una obra en particular que *sea digna* de ser expuesta, sino más bien de las condiciones de producción en la que una obra se inserta en el interior del espacio simbólico de la exposición. En otros términos, el problema de la curatoría es el cómo un discurso se hace efectivo a sus propios fines desde el contexto de

exposición, a partir de la administración de objetos y discursos artísticos mediante disposiciones particulares de un modo de representación.

Con este giro, podemos entender una serie de operaciones donde la curaduría aparece no solamente como una práctica, sino que da pie a la producción de una formación discursiva nueva. A este respecto, Dermis León plantea que “el ejercicio curatorial y su práctica provienen de una mirada altamente politizada y dirigida a encauzar problemas políticamente correctos desde una mirada basada en la experiencia del *mainstream* aquellos actores que determinan el arte que es *up to date*” (León). Esta lectura nos situaría al curador, nuevamente, como un mediador, pero la diferencia radicaría en que las articulaciones que realizaría estarían establecidas no ya entre las obras y el público sino entre las obras, las instituciones y el mercado.

Mirado desde otro punto de vista, se podría pensar este problema como una dicotomía en la relación entre institución arte y sociedad que gira hacia la relación de la institución arte con el mercado, en el sentido de una parte específica de la sociedad que logra acceder al espacio de transacción de bienes simbólicos. Es en esta posición que Mari Carmen Ramírez, curadora puertorriqueña vecindada en Estados Unidos, plantea la idea del curador como *bróker* (RAMÍREZ, 1996) como agente de compra y venta de bienes simbólicos, en este caso artísticos. Ramírez plantea, entonces, que la actuación del curador como frontera, como mediador, entre la institución arte y el mercado radicaría en la construcción de un campo para-institucional. Ahora bien, la posición de Ramírez se centra en la relación entre arte de los centros y las periferias, con lo que la idea del curador como *broker* no solamente estaría dada por la inscripción fronteriza entre institución arte y merca-

do, sino entre un mercado que necesita expandirse hacia otras zonas geográficas a partir de la incorporación a la institución arte de zonas periféricas, atrayéndolas hacia el centro, donde empieza a circular “el arte periférico, un mercado transformado recientemente como resultado de las tendencias de la economía transnacional” (RAMÍREZ, 1996, p. 23).

El asunto de la mercantilización del curador, como *mediador financiero* del gusto, es tratada por Mariana Cerviño a partir de la expansión conceptual, y territorial, del arte contemporáneo a partir del fenómeno de globalización, internacionalización o mundialización del mismo:

La elevación del estatus del rol curatorial, se acompañó de una transformación de sus tareas. Su paso de “detrás de escena al centro del escenario de la globalización” implicó a su vez su transformación de “árbitro del gusto” a “broker cultural”. El término broker es muy significativo por cuanto le agrega a la idea tan difundida de “intermediario cultural”, un sesgo eufemísticamente mercantil, ligando su rol de intelectuales con una red en la cual uno de los agentes centrales, el mercado, se encuentra en franca expansión. Si bien desde la modernidad la expansión del arte forma parte de “la tradición de lo nuevo”, en el discurso del arte global esta expansión es principalmente una extensión territorial. (Cerviño, 2011, p. 34)

Estas tendencias de la economía transnacional, en el sentido de la circulación del capital a escala mundial que desconoce las fronteras nacionales, tendría una directa relación el auge del multiculturalismo en la academia norteamericana durante la década de 1980 y su disgregación y adopción en otros espacios universitarios y culturales. También hay que tener en cuenta, desde la concepción de

Ramírez que esta tendencia hacía al multiculturalismo se da en el ámbito artístico a partir de dos fenómenos, uno derivado del otro: a) el surgimiento de mega exposiciones de índole transnacional, tanto en las metrópolis como en centros periféricos y; b) la integración de un arte otro a los grandes metarrelatos artísticos a partir de esas mismas exposiciones (RAMÍREZ, 1996, p. 30). Cerviño lo complementa de esta forma:

Desde fines de los '80, y durante la década del '90 se realizaron en algunas capitales de Europa y Estados Unidos una serie de grandes exhibiciones que mostraron un renovado interés por el arte producido en países no centrales. Asimismo, se sumaron a los grandes hitos del mundo del arte contemporáneo como la Bienal de Venecia o a la Documenta de Kassel, instancias de consagración similares en ciudades de países periféricos. Cada una de las nuevas Bienales se proponía como espacio de circulación alternativo a la corriente central. Tal es el caso de Bienal de La Habana (1983), Estambul (1987), Dakar (1992), Johannesburgo (1995) o Kwangju (1995), las que se proponían como "miradas desde la región". Tanto unas como otras compartían el declarado propósito de incorporar producciones históricamente excluidas del circuito dedicado al "arte internacional", que se definía ahora como "global". (CERVIÑO, 2011, p.13)

Cabe aclarar que el arte global del que se está hablando aquí es lo que se ha definido como arte internacional. Tomamos la definición de éste dada por el curador cubano Gerardo Mosquera, quien lo presenta de la siguiente manera:

El caso del "lenguaje internacional" en el arte muestra una construcción hegemónica de lo global más que una verdadera globalización, entendida

como participación generalizada. La sospecha principal que despiertan los fenómenos culturales llamados "internacionales" o "contemporáneos" es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan "universales" y "contemporáneas", adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas. Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas. Incluso, ambas categorías llegan a superponerse en la práctica, mostrando que no se concibe una actualidad que no sea "universal", ni viceversa. (MOSQUERA, 2010, p. 32)

Representaciones e inserciones del arte latinoamericano desde la curaduría

Si seguimos los planteamientos desarrollados con anterioridad, podemos determinar que el fenómeno de la curaduría, como discurso y práctica internacional en el arte, respondería a un momento particular de la producción artística, al momento en que ésta enfrenta su agotamiento, lo que equivale a decir a un "arte que deja de evolucionar" (GIUNTA, 2014, p. 10) dentro de la idea de un posible progreso lineal. Esto es lo que la historiadora del arte argentina Andrea Giunta plantea como una de las características del arte contemporáneo, el que al llegar a la conquista absoluta de su autonomía, no puede sino hacer entrar el mundo a su propia lógica de funcionamiento interno.

Así, se podría pensar que es la explosión de las vanguardias el punto de partida para pensar la condición contemporánea del arte. ¿Cómo le afecta esto a la representación del arte latinoameri-

cano? La respuesta puede ser pensada de la siguiente manera: al transformarse geográfica y conceptualmente el canon del arte moderno a través de la radicalización de su propia autorreflexión, es posible pensar la idea de arte latinoamericano como una alteridad en diálogo con las formas artísticas europeas, por lo menos desde la década de 1920 como lo plantean una serie de autores, entre ellos Adelaida de Juan, Antonio Romera y Marta Traba. El arte latinoamericano es posible cuando su conciencia se hace conciencia de sí en términos de una identidad artística particular, como plantea Juan Acha (BAYÓN, 1977, p. 27).

El asunto sobre el arte latinoamericano, así como su de aparición, contenidos, desarrollo y posiciones, es un problema de origen conceptual específico. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte latinoamericano? ¿Este es un asunto de procedencia, de origen, o quizá es un ámbito que hace referencia a una posición geopolítica o geocultural? ¿Es acaso un fenómeno artístico diferente, particularizado, o es solamente una modalidad artística que comparte con otras modalidades un origen o finalidad común? ¿Puede ser que el arte latinoamericano sea una posición enunciativa y que por lo tanto sea más bien una estrategia operacional en el mundo poscolonial?

Una respuesta viable a las interrogantes anteriores podría ser signar que el concepto de arte latinoamericano guarda una serie de modos de representación que delimitan un campo de operaciones específico. Por lo tanto, cada definición o concepción sobre el arte latinoamericano exigiría al mismo tiempo dos cosas: determinar cuáles son sus tramas constructivas y hacia dónde éstas se proyectan.

Cabe mencionar que las distintas representaciones existentes sobre el arte latinoamericano proceden desde las

nuevas narrativas nacionales que se desarrollaron desde la década de 1920 y que hacia la década de 1950 tienen una reconversión, al pasarse desde la concepción de una modernidad nacional hacia una modernidad en bloque, principalmente desde una perspectiva occidentalista^{viii} con características universalistas.

La década de 1960 abre el campo de problemas sobre lo específicamente latinoamericano del arte, principalmente desde un cuestionamiento al universalismo de la década anterior y en la reconversión del latinoamericanismo posterior a la Revolución Cubana. Uno de los primeros esfuerzos por analizar las prácticas artísticas de América Latina es la que realiza la crítica Marta Traba, cuando en 1961 publica *La pintura nueva en Latinoamérica*, utilizando por primera vez el término Latinoamérica para referirse a la producción artística del subcontinente desde una perspectiva unitaria y totalizante, generando uno de los primeros modos de representación del arte latinoamericano, radicado en la capacidad de generación de un lenguaje artístico moderno que sea capaz de expresar un punto de vista reflexivo sobre el contexto latinoamericano (TRABA, 1961).

A lo que apunta Traba en este libro, y que después retomará no sin modificaciones en *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, es la una defensa de la pintura latinoamericana desde la proposición de su autenticidad, como forma de generación de un lenguaje artístico moderno que traduce y transforma el lenguaje artístico moderno emanado en Europa, pero considerado por ella como una práctica universal, reconociendo las particularidades enunciativas que eran necesarias para el contexto latinoamericano, principalmente en un proceso de modernización cultural que exigía la erradicación del colonialismo (TRABA, 2005).

Es a partir de estas ideas que las décadas de 1960 y la de 1970 serán el lapso temporal donde una identidad del arte latinoamericano, como visión totalizante de la producción artística de América Latina, sea el concepto principal para el establecimiento de un modelo teórico que logre aunar las diversas expresiones artísticas del subcontinente. No es casualidad que dicha búsqueda sea realizada mediante la publicación de libros, la organización de exposiciones y los encuentros y coloquios en diversos puntos del continente. Sin embargo esto no se dio de manera unitaria y existieron diversos modos de representación que se disputaban las claves para determinar que era, o no, el arte latinoamericano del momento y cual podría ser su proyección. Como plantea Rita Eder.

Cómo confrontar la orientación de una plástica nacional o latinoamericana frente al dilema de lo nuevo y sus contenidos, a esto contestaron el brasileño Ferreira Gullar en su ensayo *Vanguardia e subdesenvolvimento* [sic] y Marta Traba en *Dos décadas vulnerables del arte latinoamericano*. La postura de Gullar consistía en abrazar lo nuevo como detonador del cambio en el mundo del subdesarrollo, para Traba que estaba en el extremo opuesto, lo fundamental era resistir los embates de la vanguardia y aferrarse a una postura propia que se traduce en una iconicidad que signifique el sustrato mítico vivo en la cultura latinoamericana (EDER, 2009, p. 56).

Cabe aclarar que la disputa de mediados del siglo XX se plantea en el terreno de lo ideológico, fundamentalmente en torno a la relación entre desarrollo material, modernidad e identidad, debido a los cambios constitutivos en la infraestructura producto del desarrollismo que se empezó a forjar en diversos países desde fines de la Segunda Guerra Mundial, así como la transformación de la

idea de latinoamericanismo, producto de la Revolución Cubana de 1959.

Aquí, los modos de representación forjados por la crítica de artes tendían a identificar cuales eran las fuentes y las proyecciones, al mismo tiempo que construían sus propios recorridos de reformulación de la crítica misma, producto de las transformaciones en la producción artística. La crítica de artes, la que mediante la puesta en valor de las distintas contingencias artísticas a las que se enfrentaba podía caracterizar de manera más operativa la idea de arte latinoamericano, encontrar sus fuentes, estimar su presente y definir su futuro fue durante esas décadas la principal constructora de los modos de representación, que servían tanto hacia el interior de América Latina como hacia el exterior, en un proceso de mundialización que se gesta desde la década de 1970 y que tiene un fuerte impacto en el campo cultural latinoamericano.

Si bien la mundialización es un proceso de larga data^x, es hacia finales de la década de 1970 cuando la mundialización se transforma cualitativamente, en lo que algunos autores han señalado como la *americanización de la modernidad*^x, la que significaría, entre otras cosas, la instalación de una forma de sociedad basada en las características civilizatorias modernas de procedencia europea a partir de su resignificación en Estados Unidos. Estas características serían la superioridad del Estado-Nación como forma de organización política, la cristiandad como la forma moral más avanzada y la existencia irrefutable del mercado como el modelo económico más elevado.

Esta nueva mundialización y las transformaciones en el campo cultural provenientes de este proceso tienen una repercusión inmediata en la escena artística internacional, principalmente en la forma de entender la producción, circula-

ción y consumo de la producción artística contemporánea, ya que las variaciones mismas del proceso general de mundialización afectarán la interpretación de las relaciones entre arte y sociedad, al mismo tiempo que transformará a sus actores. En el caso específico de América Latina, Gerardo Mosquera nos plantea que:

La década de 1980 vio el final de un ciclo y el comienzo de otro basado en el fracaso. Todos los críticos de esta antología representan en cierta medida una reacción a esta inversión de un proyecto y su imaginario, el fortalecimiento de sí mismos en el estimulante proceso democrático post dictatorial. Su anti-utopía no es sólo el resultado de una crítica de la modernidad y su totalitarismo, sino que también viene del colapso de los altos ideales de la modernización durante un período específico de esta región. Es parte de un nuevo pensamiento post-utópico que es en la actualidad uno de los pocos espacios dinámicos para la izquierda de América Latina (MOSQUERA, 2005, p. 12)^{xi}.

La nueva mundialización se expresa en el campo artístico internacional a través del desarrollo de un sistema expositivo a nivel mundial, el sostenido crecimiento del coleccionismo de distintas expresiones que configuran el *arte de las periferias* en una relación directa con las principales metrópolis artísticas y la adecuación de la producción artística a lo que se conoce como el lenguaje internacional del arte^{xii}. Estos nuevos elementos determinarán que la escritura sobre el arte en América Latina busque y logre una sincronía con el panorama mundial.

Es en este nuevo panorama donde el discurso de la curaduría desplazará y subsumirá al resto de los discursos sobre el arte, asumiendo una posición central dentro del sistema de producción artísti-

ca a través de, precisamente, el curador como el agente que logra vehicular y generar la relación entre arte y sociedad a partir de su particular espacio de enunciación: la exposición. Así, la figura del curador como productor, mediador y administrador de los posibles sentidos sobre el arte encontrará en la exposición, tanto como espacio físico como de escritura, el lugar donde la experiencia y discurso del arte tienen lugar en un mundo cada vez más *mundializado*.

Distintas propuestas apuntan a esta idea de arte latinoamericano como una alteridad particular desde los años sesenta, las que van de la mano con la conformación de un pensamiento latinoamericano que identifica las formas en las que América Latina se mueve en el escenario mundial. Un punto de clave de estas reflexiones lo presenta la aparición e influencia de la teoría de la dependencia desarrollada por Fernando Cardoso y Enzo Faletto^{xiii}, y prefigurada en 1949 por el argentino Raúl Prebisch^{xiv}, la que vino a develar el universalismo como una forma de colonialismo, o neocolonialismo. La historiadora del arte argentina Fabiana Serviddio lo plantea de la siguiente manera:

La visión desarrollista promovida por las agencias gubernamentales de los Estados Unidos y la Comisión Económica para América Latina de las Naciones Unidas (CEPAL) proponía favorecer el progreso de las naciones del Tercer Mundo mediante la implantación de tecnología e innovaciones. Era un planteamiento central en las políticas gubernamentales de ayuda al desarrollo, así como en las propuestas de las Naciones Unidas. El problema del desarrollo era definido como un proceso de difusión de la «innovación». El objetivo era hacer evolucionar las actitudes de las poblaciones que vivían en situación de subdesarrollo. Para calcular los índices de modernización, se

medían los grados de alfabetización, industrialización, urbanización y utilización de los medios. Estos últimos, concebidos como vectores de «comportamientos modernos», eran vistos como mensajeros de la «revolución de las expectativas crecientes», propagadores de los modelos de consumo y de aspiraciones características de sociedades desarrolladas (SERVIDDIO, 2012, p. 44-45).

Si hacemos el cruce entre la infraestructura y la superestructura, particularmente en lo que se refiere al mundo artístico, el concepto de arte latinoamericano de los sesenta, por lo tanto, se configura a partir de la confluencia problemática entre la concepción de lo moderno en el arte de América Latina, tanto a nivel de las propuestas abstraccionistas que provienen de finales de la década del cuarenta como las figurativas de índole político que se establecen fuertemente desde la del sesenta, las que tienen como componente principal el rechazo a la figuración de la primera mitad del siglo, lo que desemboca en los conceptualismos de los setenta y ochentas. Esta postura de lo nuevo determinó la “afirmación de un renacimiento del arte latinoamericano, con todas las referencias a un tiempo inaugural que el término implicaba: todos estos ejes se incorporaron a una matriz discursiva que remitía al comienzo de un nuevo ‘momento’ para el arte latinoamericano” (GIUNTA, 1996, p. 4).

La instauración de un capitalismo avanzado en la región, introducido en el período de las dictaduras militares y las versiones neoliberales de las nuevas democracias, ponen en tensión los remanentes aún existentes del discurso desarrollista y las prácticas expansivas discurso neoliberal, en base a “la estructuración de un nuevo sistema tecnológico y la aplicación de un conjunto de políticas basado en el discurso teó-

rico-ideológico de la liberalización económica, los que sustentaron una radical reestructuración productiva con la que se gestó una “nueva forma histórica particular” del capitalismo” (MATTOS, 2006, p.43), donde “lo que se estableció y consolidó con la expansión de la dinámica económica globalizada que comenzó a imponerse por diversos lugares del planeta fueron, ante todo y esencialmente, condiciones más propicias para una profundización a escala planetaria de la dependencia estructural de la sociedad en su conjunto con respecto al capital” (MATTOS, 2006, p. 44).

Este momento particular de circulación de capital a escala planetaria en todos sus ámbitos — social, política, económica, cultural y simbólica — es la que permite en la mundialización acaecida desde fines de la década de 1980 una puesta en práctica de la curadoría que para nosotros guarda especial interés. En este aspecto, el discurso curatorial latinoamericano particularmente se enfocará en una rearticulación y puesta en crisis del concepto de arte latinoamericano moderno, es decir, de aquella idea emanada desde la crítica de los años sesenta que configuraba una programática, en el sentido de un *deber ser*, y que es transformado mediante una resignificación de lo latinoamericano como un espacio particular de producción artística que dialoga con los centros del sistema-mundo, rechazando el esquema de una alteridad signada al arte de América Latina, a veces como copia, a veces como derivación y otras como anticipación. Habría, con esta apertura conceptual del arte latinoamericano a partir de la configuración de distintos discursos curatoriales, un “giro curatorial” que se desliga de América Latina para entrar en diálogo con la producción global. Así, por tanto, se amplía el registro de obras expandiendo el canon del arte latinoamericano, tensionando y poniendo en un mismo cauce histórico y progresivo a diversas obras, haciéndolas

coexistir conceptualmente bajo la idea de una posición geocultural diferenciada, es decir, arte producido en y desde Latinoamérica, como lo plantea Gerardo Mosquera (MOSQUERA, 2010).

Visto desde aquí, el concepto de arte latinoamericano de fines del siglo XX producido por la curaduría rearticula la idea de identidad del arte latinoamericano a través de un proceso de resignificación a la noción de *arte desde, producido en* Latinoamérica, “términos que intentaban distinguir por un lado el arte como sistema, como institución autónoma presuntamente independiente de la procedencia de su emisor, y por otro la idea de que ese sistema podía ser abordado en o desde condiciones geográficas, étnicas y culturales específicas en el ámbito latinoamericano” (PELUFFO, 2006, p. 413-414), y que vienen a justificar el desarrollo de una geopolítica artística que redistribuye centros y periferias, en un circuito que dinamiza las relaciones culturales en el sistema-mundo contemporáneo.

Esto significa que las formas post-coloniales de producción artística entran en una sintonía nunca antes vista, lo que transforma la idea misma de arte latinoamericano. El sustrato identitario de éste se transforma en un llamado y en una necesidad de parte de los centros, al mismo tiempo que genera la discusión sobre la necesidad identitaria en las periferias. Gerardo Mosquera lo plantea de la siguiente manera:

Sin embargo, surgen nuevos problemas, propios de una época de transición. Si existe el peligro del autoexotismo en reacción a circuitos que piden “vernacularidad” y diferencia, están también sus contrarios: el cosmopolitismo abstracto, que aplanan las diferencias, y el “internacionalismo” mimético que fuerza a hablar una suerte de “lenguaje internacional postmoderno”

a manera de un inglés del arte que funciona como *lingua franca* de las cada vez más numerosas bienales y exposiciones internacionales (MOSQUERA, 2010, p. 127).

Así, la representación e inserción del arte latinoamericano desde la curaduría son posibles en un escenario donde la geopolítica contemporánea ha logrado la unificación de los espacios exhibitivos en un solo curso de lenguajes artísticos. No se trata, empero, de determinar que tal o cual representación e inserción del arte latinoamericano sea más válida que la otra, ya que el sustrato principal de los distintos discursos curatoriales apuntan hacia el mismo asunto: la validez del arte latinoamericano en el escenario mundializado actual.

Este diálogo permite pensar, nuevamente, las condiciones estructurales del arte latinoamericano en la narrativa de la historia del arte moderno o contemporáneo, precisamente a través de la crisis que el concepto de arte latinoamericano mismo sufre en esta puesta en diálogo. De lo que se trata al pensar los modos de representación e inscripción del arte latinoamericano a partir de los diseños curatoriales es ver cuáles son las filigranas ideológicas que generan dichos proyectos, cómo articulan las genealogías que trazan en su autoconformación y dónde es que dichas tácticas entran en circulación y posibilitan distintas ideas del arte latinoamericano.

Así expuesto, la realidad del arte latinoamericano sería una red bastante intrincada de representaciones, de tramas discursivas que irían configurando tanto una idea del arte como de América Latina. Es en esta relación particular entre modo de representación y el arte latinoamericano donde se haya el conflicto particular sobre la determinación de la existencia o no, modernidad o no, contemporaneidad o no, importancia o no del

arte latinoamericano. En cierta medida, el arte latinoamericano no existe y si existe es precisamente el resultado y la puesta en circulación a través de un modo de representación la que posibilita la existencia del arte latinoamericano.

Este es asunto no menor para la comprensión de las distintas experiencias artísticas en América Latina y que llega hasta nuestra actualidad. Es por ello que la idea de arte latinoamericano es un territorio complejo de relaciones, disposiciones y proyecciones de ciertos modos de representación en espacios expositivos, espacios de escritura, los que mediante la curatoría naturalizan dichas representaciones.

Así visto, pensamos y proponemos que el arte latinoamericano es una construcción discursiva que tiende a la objetualización y totalización de una producción artística que, no necesariamente, es una imagen fidedigna del arte de América Latina, dado que plantear algo así es un contrasentido, precisamente por el carácter representacional que posee la conceptualización de la que proviene la idea de arte latinoamericano.

Bibliografía:

- ALONSO, Luis; GARCÍA, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza, 1999.
- BASTÚS, Joaquín. *Suplemento al Diccionario histórico enciclopédico*. Barcelona: Imprenta de Boca, 1833.
- BAYÓN, Damian. *América Latina en sus Artes*. México: Siglo XXI, 2006.
- BAYÓN, Damian. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- BUCHLOH, Benjamin. Since realism there was... (on the current conditions on factographic art). En: *Art & Ideology*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 5-11.
- CALVO, Francisco. El Salón. En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y teorías del arte contemporáneo*. Vol. 1. Madrid: Visor, 1996. p. 172-185.
- CERVIÑO, Mariana. *El circuito internacional del arte en los primeros noventas*. Buenos Aires: UBA, 2011.
- EDER, Rita. Arte e identidad en América Latina. En: *Bienal de La Habana para leer*. Valencia: Universitat de Valencia, 2009, p. 56.
- GIUNTA, Andrea. América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. Disponible en <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf>. Acceso 12 jul. 2013.
- GIUNTA, Andrea. *Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begins?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014.
- LEÓN, Dermis. La institucionalidad y el profesional en la figura del curador Chile. Disponible en <http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/7_leon.htm> . Acceso 26 jun. 2013.
- MATTOS, Carlos de. Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina: cinco tendencias constitutivas. En: GERAIGES DE LEMOS, Amalia; ARROYO, Mónica; SILVEIRA, María Laura. *América Latina: Cidade, campo e turismo*. São Paulo: CLACSO, 2006.
- MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1995.
- MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit, 2010.
- O'NEILL, Paul. The curatorial turn: from practice to discourse. En: RUGG, Judith; SEDWICK, Michèle (eds.). *Issues in curating contemporary art and performance*. Briston: Intellect Books, 2007. p. 13-28.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zürich: JRP-Ringier, 2000.
- PELUFFO, Gabriel. Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea. En: POWER,

Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2006. p. 411–425.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation. En: FERGUSON, Ross; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, 1996. p. 21-38.

SERVIDDIO, Fabiana. *Crítica y Arte en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Dávila & Miño, 2012.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

Recebido em 20/07/2015
Aprovado em 31/07/2015

i Pablo Berríos González, Doctor en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad de Chile. CONICYT, Chile. Contato: pabloberriosg@gmail.com

ii Para una referencia mayor sobre el tema de las Academias y la relación de estas con los Salones, véase Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: Pasado y Presente*. Madrid: Cátedra, 1982.

iii Existen numerosas lecturas referentes a este fenómeno, las que están enmarcadas desde el cambio epistemológico sobre el arte que realiza la vanguardia hasta las que se centran en las relaciones entre el nuevo tipo de arte y las condiciones de producción existentes en el contexto del capitalismo industrial y postindustrial. La bibliografía principal para adentrarse en este terreno la creemos encontrar en los siguientes escritos: Benjamin H. D. Buchloh. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004; Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997; Hal Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001; Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998; Rosalind

Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2006.

iv Un interesante y muy buen documentado examen de la historia de las exposiciones durante el siglo XX, principalmente europeas y norteamericanas, es el que realiza Anna Maria Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ed. del Serbal, 2009.

v La traducción es nuestra.

vi La traducción es nuestra.

vii La traducción es nuestra.

viii Una lectura importante, pero no por ello cuestionable, sobre la ligazón del arte latinoamericano moderno en el contexto occidental es la que plantea Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

ix En este punto, véase la revisión realizada por Celestino del Arenal. “Mundialización, creciente interdependencia y globalización en las relaciones internacionales”. En: *Cursos de Derecho Internacional y Relaciones Internacionales de Vitoria-Gasteiz 2008*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2009, p. 181-268.

x Para una reflexión mayor en torno a la americanización de la cultura, véase Echeverría, Bolívar (comp.). *La americanización de la modernidad*. México: Era, 2011.

xi La traducción es nuestra.

xii Gerardo Mosquera define al lenguaje internacional del arte como “ciertos cánones de codificación vigentes en el arte que se difunden en los circuitos centrales y que, en virtud de su aura legitimadora, son imitados y apropiados por las periferias” y que “se caracteriza por su alto grado de complejidad y por la densa trama de historias, referencias y conocimientos previos que, más allá de lo estrictamente visual, resultan necesarios poseer para descifrarlos”. MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit, 2010. P. 67.

xiii CARDOSO, Fernando; FALETTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI, 1969.

xiv PREBISCH, Raúl. *El desarrollo económico de América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago: CEPAL, 1949.

Museus e projetos culturais: um estudo sobre a aderência de indicadores de desempenho à função social da instituição

Museos y proyectos culturales: un estudio sobre los indicadores de desempeño de la adhesión a la función social de la institución

Museums and cultural projects: a study on the performance indicators of adherence to the social function of the institution

Elizabete de Castro Mendonçaⁱ
Luis Antônio do Nascimento Necoⁱⁱ
Nilcemar Nogueiraⁱⁱⁱ

Palavras chave:

Política Pública para área de Cultura

Gestão Cultural

Museu

Indicadores de desempenho

Centro Cultural Cartola / Museu do Samba Carioca

Resumo:

Muitos dos editais lançados, no Brasil, exigem vinculação entre preservação de bens culturais e indicadores de desempenho alinhados a metas que visam à gestão e sustentabilidade. No caso dos museus, compreendidos nas atuais políticas públicas como instituições com potencialidades de geração de renda, um dos debates recai sobre se existe e quais as possibilidades de sua total sustentabilidade sem afastar sua função de contribuir para o desenvolvimento sociocultural e econômico da comunidade do entorno. Nossa proposta é analisar potencialidades e dificuldades encontradas pelo Centro Cultural Cartola/ Museu do Samba Carioca para equalizar sua missão institucional, o atendimento às exigências para aprovação de projetos culturais e a comprovação das metas e indicadores alcançados, visando explicitar: 1. se os editais na prática aplicam as propostas encaminhadas pelas Políticas Públicas setoriais de Museu e de Patrimônio Imaterial que se propõem a legitimar as demandas das comunidades; 2. se a configuração dos indicadores de desempenho apresentados nos editais é alinhada à meta de retorno social de interesse da comunidade de sambistas e se reflete os resultados socioculturais e econômicos alcançados pelos projetos. Cientes de atualmente os editais são uma das principais fontes de recurso, analisar e explicitar tais questões é um fator relevante podendo contribuir para a democratização e valorização de conhecimentos culturais.

Resumen:

Muchos de los edictos lanzados en Brasil requieren conexión entre la preservación de los indicadores culturales y de desempeño alineados con las metas orientadas a la gestión y la sostenibilidad. En el caso de los museos, entendida en las políticas e instituciones con potencial de generación de ingresos públicos actuales, uno de los debates recae en si y las posibilidades de su sostenibilidad total sin alienar a su función de contribuir al desarrollo socio-cultural y económico de la comunidad que la rodea. Nuestro objetivo es analizar las dificultades potenciales y encontradas por el Centro Cultural Cartola / Samba Carioca Museo de igualar su misión institucional, el cumplimiento de los requisitos para la aprobación de proyectos culturales y prueba de metas e indicadores obtenidos con el fin de explicar: 1. si en los edictos practicar aplicar las propuestas remitidas por las políticas públicas sectoriales y Museo del Patrimonio Inmaterial que pretenden legitimar las demandas de las comunidades; 2. si el ajuste de indicadores de resultados que se presentan en los avisos se alinea con el objetivo de rentabilidad social de interés sambistas comunidad y refleja los resultados socio-culturales y económicos alcanzados por los proyectos. Consciente actualmente los edictos son una de las principales fuentes de financiación, analizan y explican estas cuestiones es un factor que puede contribuir a la democratización y la mejora de los conocimientos culturales.

Palabras clave:

Políticas Públicas para el área de Cultura

Gestión cultural

Museo

Indicadores de desempeño

Centro Cultural Cartola / Samba Carioca Museo

Keywords:

Public Policy for Culture area

Cultural management

Museum

Performance indicators

Cultural Center Cartola / Samba Carioca Museum

Abstract:

Many of the edicts launched in Brazil require connection between preservation of cultural heritage and performance indicators aligned to targets aimed at management and sustainability. In the case of museums, understood in current public policies as institutions with income-generating potential, one of the debates lies with whether there and the possibilities of its total sustainability without alienating its function of contributing to the socio-cultural and economic development of the surrounding community . Our goal is to analyze potential and difficulties encountered by the Cultural Center Cartola / Samba Carioca Museum to equalize its institutional mission, compliance with the requirements for approval of cultural projects and proof of achieved targets and indicators in order to explain: 1. if in edicts practice apply the proposals forwarded by the sectoral public policies Museum and Intangible Heritage that purport to legitimize the demands of communities; 2. if the setting of performance indicators presented in notices is aligned with the social return target of interest sambistas community and reflects the socio-cultural and economic results achieved by the projects. Aware currently the edicts are a major funding sources, analyze and explain these issues is a factor which may contribute to the democratization and enhancement of cultural knowledge.

Museus e projetos culturais: um estudo sobre a aderência de indicadores de desempenho à função social da instituição

I. Introdução

Na década de 1990, especialmente nos anos 2000, as Políticas Públicas vinculadas à área da cultura começaram a adquirir novos contornos, após mais de uma década sem ou com pouco investimento, ganhando fôlego no governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso e passando a adquirir maiores impulsos, mediante construção de uma agenda política criada, em 2003, no primeiro mandato do Presidente Luis Inácio Lula da Silva (CALABRE, 2009). Nesta corrente o Ministério da Cultura passou a estruturar Políticas Culturais respondendo às três dimensões da cultura que guiaria o Plano Nacional de Cultural (PNC)^{iv}, a saber: a da cidadania, com a garantia do direito de acesso; a do simbólico, que estimula o processo criativo e imaginativo; e a do econômico, que estimula o desenvolvimento socioeconômico local e regional.

Neste contexto, um marco representativo para a política pública na área cultural foi a inclusão do parágrafo 3º no artigo 215 da Constituição Federal de 1988, instituindo o Plano Nacional de Cultura, mediante a aprovação da Emenda Constitucional 48/2005. O texto legal passa a estabelecer “o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público” (BRASIL, Art. 215, parágrafo 3º).

A cultura passou a ser considerada um campo em expansão e adquiriu maior importância econômica com linhas de financiamentos patrocinadas pela esfe-

ra pública e por instituições privadas. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2007), o setor cultural apresentou um desenvolvimento de mais de 500% em dez anos, gerando cerca de 1,8 milhão de empregos. Dados do Ministério da Cultura indicam que a cada ano é estimado um aumento maior. Segundo Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (2014, p. 18)

Estudos recentes indicam que as atividades de criação, produção, difusão e consumo de bens e serviços culturais representam o setor mais dinâmico da economia mundial e registraram um crescimento médio de 6,3% ao ano nos primeiros anos da década passada, enquanto o conjunto da economia cresceu a 5,7% (UNCTAD, 2010). Estimativas do Banco Mundial situam a Cadeia Produtiva da Cultura como responsável por 7% do Produto Interno Bruto (PIB) do planeta em 2008. Apesar de não haver informações totalmente sistematizadas sobre o seu impacto na economia brasileira, a cultura é responsável por aproximadamente 4% do PIB anual e é reconhecida como um eixo estratégico de desenvolvimento socioeconômico pelo MinC.

Dentro dessa perspectiva, no cenário brasileiro, foram criadas ou ampliadas edições de editais patrocinados por instituições^v públicas e privadas para contratação de projetos. Estes editais, de acordo com a instituição que os promove, são denominados: chamadas públicas, seleções públicas, entre outras. O fundamental é que se caracterizam como processos seletivos públicos que buscam oferecer a todos os interessados a chance de concorrer ao patrocínio com igualdade de condições. No entanto, como demonstram estudos, a exemplo de Hanson (2006) e Thiry-Cherques (2008), esta igualdade de condições de fato não existe. Thiry-Cherques (2008,

p. 14) afirma que “[...] o desconhecimento das técnicas mais elementares de gestão tem condenado ao esquecimento excelentes ideias, movimentos generosos em favor da cultura”^{vi}. Este desconhecimento deve-se a diferentes fatores. Na área da cultura, por exemplo, a dificuldade de grupos ou indivíduos detentores de referências culturais ou até mesmo de profissionais de instituições culturais dominarem a linguagem e estruturação necessária para a configuração de um projeto alinhado às metas e indicadores de desempenho definidos nos editais^{vii}.

Segundo Mendonça e Neco (2013, p. 107-108), apesar dos baixos recursos ^{viii} destinados historicamente para a área da cultura, ocorreu o crescimento no número de projetos considerados aptos pelo Ministério da Cultura à capacitação de recursos, bem como o número de projetos que efetivamente conseguiram captar recursos via Mecenato^{ix} e Fundo Nacional de Cultura (FNC)^x. Para os mesmos autores, entre os anos de 1993 e 2011, os números crescentes de investimento devem-se ao

novo enfoque dado às políticas públicas para a área da cultura na década de 1990, com base na promulgação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (8.313/91) que instituiu, por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), os mecanismos do Fundo Nacional de Cultural (FNC), do Mecenato e do Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)^{xi}. Na prática, 85% desses projetos passaram a ser financiados via Mecenato, dos quais 83,9% decorrentes de renúncia fiscal concedida pelo governo federal. (Tradução nossa)

Em nível estadual, no Rio de Janeiro, foi criada, em 1992, a Lei Estadual de Incentivo à Cultura - um mecanismo de fomento que dispõe sobre concessão de benefício fiscal para realização de projetos

culturais, permitindo as empresas, contribuintes de ICMS patrocinarem a produção cultural utilizando o incentivo fiscal concedido pelo Estado.

Com base nessas premissas, este estudo analisará as potencialidades e dificuldades encontradas pelo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba Carioca para equalizar sua missão institucional, o atendimento às exigências para aprovação de projetos culturais e a comprovação das metas e indicadores de desempenho alcançados, visando explicitar: 1. se os editais na prática aplicam as propostas encaminhadas pelas Políticas Públicas setoriais de Museu e de Patrimônio Imaterial que se propõem a legitimar as demandas das comunidades; 2. se a configuração dos indicadores de desempenho apresentados nos editais é alinhada à meta de retorno social de interesse da comunidade de sambistas e se reflete os resultados socioculturais e econômicos alcançados pelos projetos.

A metodologia utilizada nesta pesquisa classifica-se como descritiva, que tem por objetivo a descrição das características de determinada população (GIL, 2010). Em relação aos métodos empregados, a pesquisa possui caráter qualitativo, com coleta de dados bibliográficos e documentais (GIL, 2010 ; MARCONI; LAKATOS, 2011).

II. O Centro Cultural Cartola

Fundado em 2001, o Centro Cultural Cartola (CCC) é uma organização sem fins lucrativos, criada com o objetivo inicial de motivar os jovens moradores do Morro da Mangueira e adjacências (no município do Rio de Janeiro, Brasil) a identificar valores culturais das comunidades a que pertencem, tendo como base desse empreendimento a vasta obra de Angenor de Oliveira, o Cartola -sambista, compositor

e fundador da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Reconhecido como Ponto de Cultura^{xii} em 2005, e tendo sido proponente da candidatura do samba carioca^{xiii} a patrimônio cultural imaterial, o CCC passou, a partir de janeiro de 2009, com o apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Pontão de Cultura Memória do Samba Carioca. No âmbito das ações do Pontão foi implantado um Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do Samba do Rio de Janeiro, o que ampliou a ação do Centro, trabalhando a preservação da memória do samba carioca, com o resgate de suas referências culturais, em suas mais diversas formas de manifestação presentes nas rodas de samba, nas quadras das escolas de samba e em outras agremiações carnavalescas, nos terreiros, e na atuação dos seus atores sociais, constituindo-se assim parte integrante na execução do plano de salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Seguindo as recomendações do IPHAN, além de dar condições para criação, produção, apresentação e difusão das matrizes do samba – música e dança –, outras ações foram dirigidas para a pesquisa e capacitação de recursos humanos dentro das comunidades de sambistas. Com base nestas premissas, encontros realizados com as bases sociais geraram recomendações de proteção para aos bens, descritas no Dossiê e ratificada no Parecer da relatora do Conselho Consultivo do Iphan^{xv}.

1. Ampla pesquisa e documentação, tanto dos três tipos de samba enquanto formas de expressão artística, como de sua história e da biografia de seus principais representantes. E em especial o *“levantamento da produção musical, com a recuperação (e gravação) de letras e melodias de partidos-altos, sambas de terreiro e sambas-enredo, visto que parte significativa da produ-*

ção das comunidades de sambistas, principalmente a mais afeita às formas tradicionais, de caráter não comercial, não foi registrada” (DOSSIÊ, p. 120).

2. Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas, de modo a que possam se tornar os agentes da salvaguarda de seu patrimônio cultural.

3. Promoção e documentação de encontros entre sambistas mais velhos e as novas gerações, visando à transmissão de conhecimentos, pois *“a prática é a primeira escola do samba”* (DOSSIÊ, p. 121).

4. Criação de centros de memória e referência do samba dentro das comunidades ou na Cidade do Samba, de modo a *“facilitar aos sambistas o acesso aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagem e de som sobre o samba do Rio”* (DOSSIÊ, p. 122).

Segundo Nogueira (2014, p. 34), tanto a idealização do CCC quanto as ações propostas no Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro tiveram como base o inconformismo de sambistas com o descaso com a memória do samba, somado a outros fatores como a falta de protagonismo social, a descaracterização imposta pela indústria cultural e pelos efeitos da globalização, que submeteram a cultura de resistência à perda de suas características fundamentais, afetando seus núcleos e enfraquecendo suas referências. Ainda segundo a autora:

Na circulação global da cultura de massa, ou talvez por causa dela, emergiu uma diferença local, com administração e investimento transnacional, cujos efeitos o CCC sabe dispor a seu favor, de modo direto e objetivo. No Centro Cultural, arte e cultura não são artefatos meramente assistenciais, pois que o benefício vem com a consciência de que, ao longo da his-

tória, houve a negação, pelo sistema sociopolítico e cultural, dos valores ancestrais das comunidades excluídas, em geral composta por pobres, negros e, no caso do Brasil, por outros grupos sociais, como, por exemplo, os indígenas, os nordestinos e os analfabetos.

Havia ainda a preocupação em oferecer acesso à diversidade, sempre cuidando para que não houvesse, e nem haja perda da referência identitária. O Centro Cultural Cartola se constituiu em um difusor da identidade cultural como referência construída tanto para os grupos culturais quanto para a sociedade, fugindo ao sentido reducionista e estático dessa representação. Desde 2013, o CCC encontra-se em processo de estudo para sua reconfiguração, inclusive com mudança de nome. Sua meta é se configurar como Museu do Samba Carioca, pois desde 2005 (com a primeira exposição permanente) fomentou o surgimento de um espaço de musealização e de memória social para revelar a história do samba como a “expressão cultural” que melhor representa a alma brasileira em sua totalidade coletiva. Segundo Nogueira (2014, p. 35), esta “alma, que, vinda do passado, desemboca no presente e se projeta no futuro. O samba brasileiro, um processo cultural, sempre em transformação tem a manutenção da tradição por desafio maior”. Como instrumento para a manutenção da tradição está a musealização, utilizada como estratégia de preservação, objetivando não apenas garantir integridade física de coleções, mas também promover ações de pesquisa e documentação voltadas à produção, registro e disseminação de informações relacionadas ao samba, com vistas a fazer conhecê-lo nas suas características fundamentais e garantir a transmissão de sua essência a gerações futuras, propiciando assim a musealização a partir dos próprios atores sociais intimamente ligados ao bem cultural.

III. Projetos do Centro Cultural Cartola submetidos a editais públicos

Ao longo de seus 14 anos de existência o Centro Cultural Cartola para manutenção de suas ações celebrou convênios, concorreu a editais e prêmios e recebeu doações. Os recursos derivados de convênios, editais e prêmios foram subsidiados por instituições como Ministério da Cultura (por meio de suas vinculadas: Coordenação Geral de Execução Orçamentária, Financeira, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Cultural Palmares e Instituto Brasileiro de Museus), Ministério da Saúde, Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), Secretaria de Políticas para as Mulheres, Petrobras^{xvi}, Governo do Estado do Rio de Janeiro (por meio de suas vinculadas: Superintendência de Desporto do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Esporte e Lazer, Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos, Secretaria de Cultura), Prefeitura do Rio de Janeiro (por meio da Secretaria de Cultura), Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO (Criança Esperança). Parte deste recurso vindo do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS).

Para esta pesquisa o escopo de análise ficou restrito a uma parcela dos projetos encaminhados para a viabilização de recursos para os quais até o ano de 2014 o CCC/RJ foi habilitado e, efetivamente, executou, concluiu suas ações e realizou a prestação de contas.

A pesquisa foi realizada sobre dados disponibilizados no Portal da Transparência^{xvii}, no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (especificamente no SallNet^{xviii}) e a partir de informações coletadas no CCC/RJ. Os dados levantados do Portal da Transparência foram coletados em março de 2015 e são apresentados na tabela 1.

Tabela 1

Orgão		Convênio n°	Valor em R\$			%	Metas	Vigência	
Superior	Concedente		Recebidos	CCC/RJ	Totais por Projetos			Início	Fim
MínC	CGEOF/FNC	472628	400.000,00	100.000,00	500.000,00	22,1%	Implantação do CCC/RJ	27/12/2002	30/06/2003
MínC	CGEOF/FNC	521901	149.992,00	38.000,00	187.992,00	8,3%	Orquestra de violinos	22/12/2004	12/04/2009
MínC	IPHAN	532441	200.000,00	50.000,00	250.000,00	11,0%	Realizar pesquisa para instrução do processo de Registro do Samba Carioca, Montar banco de dados e realizar exposição sobre a trajetória do samba do Rio de Janeiro	09/12/2005	30/04/2007
MínC	IPHAN	702627	400.000,00	100.000,00	500.000,00	22,1%	Implantacao de um Pontao de Memoria do Samba Carioca; elaborar e implementar ações que propiciem a difusao dos conhecimentos sobre os bens imateriais registrados (partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo) e envolver os diferentes grupos de detentores dos conhecimentos relativos a esses bens	31/12/2008	01/02/2010
MínC	IPHAN	749663	400.000,00	100.000,00	500.000,00	22,1%	Implantacao da segunda etapa do projeto Pontao de Memoria do Samba Carioca.	19/11/2010	28/02/2012
MínC	IPHAN	763527	260.000,00	65.000,00	325.000,00	14,4%	Implantacao da terceira etapa do projeto Pontao de Memoria do Samba Carioca.	06/01/2012	06/05/2013
Total de Recursos em R\$			1.809.992,00	453.000,00	2.262.992,00	100,0%			

Siglas

MínC Ministério da Cultura

IPAHN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

CGEOF/FNC Coordenação Geral de Execução Orçamentário e Financeira/Fundo Nacional de Cultura

 Fonte: Portal da Transparência, <http://www.portaltransparencia.gov.br/5>

A tabela 1 apresenta os convênios firmados entre o CCC/RJ e o Governo Federal do Brasil, inclusive, contemplando o primeiro projeto que tinha por objetivo efetivar a implantação do Centro. No total, foram seis convênios iniciados e finalizados, entre os anos de 2002 e 2013, totalizando o montante de R\$ 1.809,992,00 (um milhão, oitocentos e nove mil, novecentos e noventa e dois reais). Em contrapartida, o CCC/RJ aportou aos projetos o valor total de R\$ 453.000,00 (quatrocentos e cinquen-

ta e três mil reais). Somados os recursos concedidos pelo Governo Federal com as contrapartidas do CCC/RJ, os projetos totalizaram o montante de R\$ 2.262.992,00 (dois milhões, duzentos e sessenta e dois mil, novecentos e noventa e dois reais).

Analisando a tabela 1, observa-se que 69,6% (sessenta e nove e seis décimos percentuais) dos recursos foram utilizados em projetos vinculados ao Programa Nacional de Patrimônio Imaterial

(PNPI), mediado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – instituição que gerencia em nível federal o programa. Os objetivos desses projetos estão voltados ao registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como patrimônio imaterial e/ou a processos de salvaguarda deste bem promovendo ações de pesquisa, catalogação, conservação, comunicação e capacitação para gestão.

Dos recursos gerais presentes no Portal da Transparência 8,3% (oito e três décimos percentuais) foram destinados a ações voltadas à inclusão social, que também corresponde aos objetivos e finalidades do CCC/RJ.

Centro Cultural Cartola alia à sua atuação em defesa da cultura brasileira uma série de iniciativas de cunho social, visando combater a pobreza, a marginalização da população carente, a exclusão social e a falta de esperan-

ça no futuro. Em busca de seus ideais, o Centro Cultural Cartola procura atuar junto às parcelas mais desfavorecidas da população, dando especial atenção ao desenvolvimento de crianças e adolescentes, à inserção do jovem na sociedade e ao amparo ao idoso. Tudo isso em torno da cultura e da música brasileiras, importantes instrumentos para a valorização da identidade nacional. (CCC/RJ, 2014^{xix}).

Se considerar que o convênio firmado para implantação do Centro Cultural Cartola, no valor de R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais), teve como meta a reforma do espaço físico do antigo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) cedido para instalação da sede do CCC e, consecutivamente, realização de sua missão institucional, pode-se afirmar que a totalidade de recursos foi destinada aos objetivos propostos pelo CCC/RJ, conforme tabela 2.

Tabela 2

Orgão		Convênio nº	Valor em R\$			%
Superior	Concedente		Recebidos	CCC/RJ	Totais por Projetos	
MinC	CGEOF/FNC	521901	149.992,00	38.000,00	187.992,00	10,6%
MinC	IPHAN	532441	200.000,00	50.000,00	250.000,00	14,2%
MinC	IPHAN	702627	400.000,00	100.000,00	500.000,00	28,4%
MinC	IPHAN	749663	400.000,00	100.000,00	500.000,00	28,4%
MinC	IPHAN	763527	260.000,00	65.000,00	325.000,00	18,4%
Total de Recursos em R\$			1.409.992,00	353.000,00	1.762.992,00	100,0%

Fonte: Portal da Transparência, <http://www.portaltransparencia.gov.br/>

O exame da tabela 2 indica que os convênios identificados com metas aderentes aos objetivos do CCC/RJ foram firmados, majoritariamente (89,4%), com o organismo concedente Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), ficando a Coordenação Geral de Execução Orça-

mentário e Financeira, que se utilizou do Fundo Nacional de Cultura, com 10,6% do total de recursos cedidos. Ressalta-se que todos os convênios tiveram como órgão superior de aprovação o Ministério da Cultura, na condição de entidade máxima brasileira com a responsabilidade de promover

o fomento na esfera cultural, em todo território nacional.

No caso específico do projeto Pontão da Memória do Samba Carioca, os indicadores de acompanhamento estavam atrelados ao desenvolvimento das atividades (cronograma) e relacionavam os indicadores físicos e financeiros a cada uma das fases de execução. Associado à matriz de execução havia um cronograma de desembolso financeiro. Em ambas as situações, observa-se que os indicadores arbitrados privilegiam o acompanhamento quantitativo da execução do projeto.

O Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SalicNet) foi a segunda fonte de consulta desta pesquisa, onde foram coletados outros dados sobre recursos captados por meio de projetos. Pelos dados disponibilizados, foram encontrados outros projetos voltados para área da cultura, cujos recursos são oriundos de renúncia fiscal do Governo Federal. Neste modelo de fomento, as empresas beneficiadas pela economia fiscal são obrigadas a aplicar os recursos correspondentes em projetos na área da cultura, por meio de editais. Os dados coletados encontram-se sumarizados na tabela 3, conforme segue:

Tabela 3

Orgão		Projeto n°	Valor em R\$		%	Metas	Liberação do recurso	Prestação de contas
Superior	Concedente		Captados					
MínC	Petrobrás	63931	198.000,00	11,0%	O projeto Orquestra de Violinos prevê a expansão do universo musical dos alunos, em especial a formação de violinistas, para compôr a Orquestra de Violinos, formação de novos talentos.	20/11/2006	09/03/2009	
MínC	Petrobrás	78034	250.000,00	13,8%	Desenvolver programação das atividades da Orquestra de Violinos, composta de oficinas de música, em especial a formação de violinistas para compôr a Orquestra, formação de platéias e apresentações musicais de todos os gêneros musicais, inclusive o samba.	19/02/2009	04/04/2011	
MínC	Petrobrás	90888	250.000,00	13,8%	O projeto Orquestra de Violinos dá continuidade a Orquestra prevê a expansão do universo musical dos alunos, em especial a formação de violinistas, para compôr a Orquestra de Violinos, como forma de propiciar a formação de novos talentos.	23/02/2010	05/05/2011	
MínC	Petrobrás	101467	250.000,00	13,8%	O projeto Orquestra de Violinos dá continuidade a Orquestra prevê a expansão do universo musical dos alunos, em especial a formação de violinistas, para compôr a Orquestra de Violinos, como forma de propiciar a formação de novos talentos e de platéias diferenciadas para a agenda cultural disponibilizada pela entidade, que passa a envolver na sua programação outros gêneros musicais, além do samba.	21/02/2011	04/08/2014	
MínC	Petrobrás	710615	860.000,00	47,6%	Realizar o projeto "Centro Cultural Cartola - Adaptação", que consiste na reestruturação e ampliação de uso do espaço físico, permitindo a ventilação e instalações de salas de aula do referido centro, além da implantação do futuro Centro de Referência da Memória do Samba Carioca.	20/01/2010	14/02/2013	
Total de Recursos em R\$			1.808.000,00	100,0%				

Síglas

MínC Ministério da Cultura

Petrobrás Petróleo Brasileiro S.A

Fonte: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

Analisando a tabela 3, constata-se que a totalidade dos editais, cujos recursos totais no valor de R\$ 1.808.000,00 (um milhão e oitocentos e oito mil reais) são oriundos de renúncia fiscal (Lei Rouanet), atende aos objetivos, metas e à missão do CCC/RJ.

A missão do CCC/RJ está expressa em seus termos constitutivos e disponibilizada na página eletrônica do Centro.

Promover a inserção do indivíduo na sociedade através da cultura, da preparação profissional e do resgate da dignidade, de forma a contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos menos favorecidos para a redução das desigualdades sociais, buscando sempre no exemplo de Cartola a referência para a construção da cidadania pela arte (CCC/RJ, 2014^{xx}).

Voltando à análise da tabela 3, verifica-se que, do volume total de recursos, 47,6% referem-se a um projeto de reestruturação das instalações do Centro, visando criar espaço para salas de aula e para implantação do Centro de Referência da Memória do Samba Carioca. Considerando que a melhoria da capacidade instalada pode se refletir na qualidade dos serviços oferecidos pelo CCC/RJ, o projeto em questão, também, está alinhado com as metas, objetivos e missão do Centro.

A terceira fonte de dados foi fornecida pelo CCC/RJ que disponibilizou material para levantamento sobre projetos financiados com recursos do Governo do Estado do Rio de Janeiro, por meio de suas Secretarias de Estado. Estes dados estão consolidados na tabela 4, onde são apresentadas as informações disponibilizadas.

Tabela 4

Orgão concedente	Tipo	Valor Concedido R\$	%	Descrição dos Projetos
SEASDH	*	13.000,00	0,86%	Verão nas UPPs-para não perder a memória minha identidade cultural
SEC	*	15.000,00	0,98%	Brinquedoteca Cartolina
SEC	*	50.000,00	3,28%	Dona Zica 100 anos - exposição
SEC	*	15.000,00	0,98%	Escola de Samba e memória: práticas, desafios e cooperação
SEC	*	35.000,00	2,29%	Samba em Revista
SEC	Convênio	58.260,00	3,82%	Cartola em forma 2012
SEC	Editais	3.000,00	0,20%	Baile das Rosas
SEC	Editais	3.000,00	0,20%	Baile das Rosas - Carnaval 2013
SEC	Editais	4.000,00	0,26%	Baile das Rosas - Carnaval 2014
SEC	Editais	300.000,00	19,66%	Plano de Atividades Museu do Samba do Centro Cultural Cartola
SEC/Petrobrás	Editais	250.000,00	16,38%	Orquestra jovem do Centro Cultural Cartola - 100 anos Dona Zica
SEC/Petrobrás	Editais	396.950,00	26,02%	Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro
SEELJE	Convênio	111.712,76	7,32%	Cartola em forma 2011
SEELJE	Convênio	72.419,10	4,75%	Cartola em forma 2012
SUDERJ	Convênio	107.937,00	7,07%	Cartola em forma 2008
SUDERJ	Convênio	42.000,00	2,75%	Cartola em forma 2009
SUDERJ	Convênio	48.516,00	3,18%	Cartola em forma 2010
Total de Recurso Recebidos		1.525.794,86	100,00%	

Petrobrás - Petróleo Brasileiro S.A.

SEASDH - Secretaria de Estado Assistência Social e Direitos Humanos

SEC - Secretaria de Estado e Cultura

SEELJE - Secretaria de Estado de Esporte, Lazer e Juventude

SUDERJ - Superintendência de Desportos do Estado do Rio de Janeiro

* não informado

Fonte: Centro Cultural Cartola

Analisando a tabela 4, identifica-se que, do total de recursos captados pelo CCC/RJ, através de editais (63%), o montante de 42,4% materializou-se por meio de renúncia fiscal concedida pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro sobre a competência arrecadatória do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS). A Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobras), empresa beneficiada pela renúncia, destinou R\$ 646.950,00 (seiscentos e quarenta e seis mil e novecentos e cinquenta reais) do benefício fiscal, decorrente do não recolhimento do ICMS, nos projetos Orquestra jovem do Centro Cultural Cartola - 100 anos Dona Zica e Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro.

1. Projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro

O projeto específico escolhido para análise nesta pesquisa foi o denominado Memórias das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, que tinha como meta salvaguardar as produções das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN. O projeto foi escolhido pelos seguintes motivos: 1. vinculou tanto ações que fomentam a proposta de conformação do Museu do Samba Carioca (pesquisa, constituição de acervos, exposição) quanto ações de valorização de bens culturais imateriais – tendo inclusive sido enquadrado na linha de financiamento destinado a Patrimônio Imaterial; 2. foi financiado por meio de seleção pública gerida pela Petrobras.

A Petrobras é uma das principais instituições financiadoras de projetos culturais, por meio da isenção de ICMS e Mecenato^{xxi}, apresentando um Programa específico de financiamento denominado Petrobras Cultu-

ral. A instituição explica que financia projetos porque:

- Produz resultados sociais, ambientais, culturais e esportivos relevantes para o país, o que reafirma o papel estratégico da Petrobras como promotora de desenvolvimento sustentável
 - Potencializa a identificação dos brasileiros com a Petrobras
 - Promove e fortalece a marca e a reputação da Companhia
- [Destacando que] não implementa ou realiza a gestão direta de projetos sociais, ambientais, culturais ou esportivos, mas apóia, de forma planejada e monitorada, diversas iniciativas executadas por instituições públicas, privadas e de organizações não governamentais em todo o Brasil.^{xxii}

É frente a tais posicionamentos de financiadores que, como afirma Mendonça e Neco (2013), surgem críticas de alguns setores com o argumento de que esta forma de fomento à cultura custeada por dinheiro público (por meio de isenções fiscais), acaba por financiar, a reboque das políticas públicas de incentivo à cultura, o marketing das empresas patrocinadoras. Os projetos institucionais ou de pessoas físicas para serem executados passaram a precisar, além de aprovação dos pareceristas das diversas instâncias do Ministério da Cultura ou dos Governos Estaduais e Municipais, de gerenciamento capaz de apresentar potencial de autogestão, captação de recursos e valorização do marketing explorado pelos futuros patrocinadores – já que o governo deixa nas mãos dos patrocinadores a definição do que deve ser financiado.

O projeto analisado contemplava ações a serem concluídas ao longo de 12 meses, dentre as quais incluía pesquisa, tratamento e preservação de acervos, coleta de depoimentos com registro audiovisual, dentre outras, conforme quadro 1.

Quadro 1

Fases	Descrição dos Produtos	Prazo de execução		Produto	Produto	Produto	Produto
		Início	Término	1	2	3	4
1	Tratamento técnico do acervo	01/08/2013	31/07/2014				X
2	Site	01/12/2013	31/12/2013	X			
3	Depoimentos – produto 1	11/11/2013	10/01/2014	X			
4	Depoimentos – produto 3	07/02/2014	17/04/2014			X	
5	Revista	03/02/2014	30/04/2014		X		
6	Exposição	01/12/2013	31/07/2014				X

1 - Período de realização de aquisição do acervo

2 - Período de criação do *website*

3 - Período de realização de cinco depoimentos

4 - Período de realização de cinco depoimentos

5 - Período de elaboração e impressão da Revista Samba

6 - Período de realização da Exposição

Fonte: Centro Cultural Cartola

Na elaboração do projeto foram selecionados indicadores de acompanhamento quantitativos, em relação à proposta de tratamento técnico do acervo. Os indicadores eleitos tiveram por finalidade indicar, quantitativa-

mente, as metas a serem alcançadas para serem comparadas com o que foi realizado. O quadro 2 apresenta alguns indicadores arbitrados para o acompanhamento da execução da fase de tratamento técnico do acervo.

Quadro 2

Objetivo	Objeto	Meta	Executado
Catalogar	Livros	530	530
Catalogar	Fotografias	2.000	2.195
Digitalizar	Fotografias	2.000	2.195
Catalogar	Recortes de jornais e revistas	2.000	2.098
Digitalizar	Recortes de jornais e revistas	2.000	2.098
Catalogar	Revistas	500	500
Identificar	Indumentária	7	7
Acondicionar	Indumentária	7	7
Inventariar	Vídeo	214	214
Inventariar	CDs	308	334
Digitalizar	Fitas VHS	62	62
Catalogar	Croquis	118	118
Digitalizar	Croquis	118	118
Catalogar	LPs	112	112
Digitalizar	LPs	112	112

Fonte: 3º Relatório Final de Atividades – Projeto: Memórias das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro

Estes indicadores estão vinculados às estratégias e diretrizes apontadas no Plano Nacional Setorial de Museu para o período de 2010 a 2020, a exemplo: 1. Fomentar a pesquisa, o registro e a preservação das práticas socioculturais, valorizando a diversidade e a inclusão social em espaços como as universidades públicas, os museus e outras instituições vinculadas à memória; 2. Ampliar a capacidade de atendimento educacional dos museus e oferecer condições permanentes para que as comunidades reconheçam os bens culturais materiais e imateriais de sua região, visando disseminar noções de identidade e zelo. ; 3. Fomentar as atividades de pesquisa e documentação que levem ao aprofundamento do discurso crítico e reflexivo sobre os acervos de museus; 4. Registrar os bens culturais materiais e imateriais, objeto da missão do museu.

Uma questão que se coloca em relação a indicadores de desempenho é que, em termos técnicos de avaliação, possuem estrei-

ta racionalidade e similaridades como modelos de avaliação econômica (SIENA, 2002). Nesta linha, a literatura da área de negócios é vasta quando se trata de indicadores de desempenho (HOJI, 2014; PADOVEZE; TARANTO, 2009; SÁ, 2014; SILVA, 2010; SCHUBERT, 2005). No campo da área de negócios, os indicadores de desempenho, frequentemente, estão voltados para avaliação de resultados decorrentes de decisões de investimento, financiamento e de retorno operacional da empresa, com vista a maximizar o patrimônio ou oferecer mecanismos de proteção e acompanhamento das atividades empresariais envolvidas (HOJI, 2014; MATARAZZO, 2010; PADOVEZE; TARANTO, 2009; SILVA, 2010; SCHUBERT, 2005).

Esta linha adere ao conceito de sustentável sob a ótica econômica, que analisa o mundo em termos de estoques e fluxo de capital (RUTHERFORD, 1997). Entretanto, na área cultural, na qual se espera que os resultados sejam predominantemente sociais, as

avaliações restritas ao domínio de conceitos econômicos e financeiros devem ser ponderadas, pois como afirma o IBRAM (2014:31)

No caso da economia da cultura, há uma clara necessidade de avançar nos pressupostos a serem considerados nessa abordagem de indicadores, em especial pelo fato de a cultura ser um fenômeno socialmente estabelecido que sofre influência tanto do valor econômico quanto do simbólico; logo, a determinação do indicador não pode estar descolada do contexto sociocultural em que se dá esse processo.

Analisando o Regulamento Geral da seleção pública da Petrobras (PETROBRAS, 2012), que rege a elaboração do edital voltado à linha de Patrimônio Imaterial, à qual está vinculado o projeto Memórias das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, foram encontradas regras de enquadramento condicionadas à habilitação e aprovação de projetos. Estas regras de enquadramento, propostas pelo

Regulamento, procuram atender às diretrizes legais para concessão de financiamento público a entidades da área da cultura e às propostas encaminhadas pelas Políticas Públicas Setoriais de Museu e de Patrimônio Imaterial que se propõem a legitimar as demandas das comunidades^{xxiii}. Outras regras observadas no Regulamento Geral estão voltadas para resguardar o financiador (Petrobras) contra recursos interpostos pelos proponentes, além de medidas protetivas contra quaisquer ações judiciais relacionadas ao não cumprimento da legislação vigente do país, que possam vir a ser ignoradas pelo executor do projeto^{xxiv}.

O Regulamento Geral define e torna públicas as regras gerais da seleção pública dos editais elaborados pelo financiador (PETROBRAS, 2012). Neste documento são relacionados alguns parâmetros que estão apresentados no quadro 3, como os objetivos pretendidos para seleção e as diretrizes elaboradas em conformidade às propostas de concessão.

Quadro 3

Parâmetros	Descrição
Objetivos	Selecionar projetos culturais que estejam em conformidade com este regulamento e com os regulamentos específicos de cada linha e áreas definidas. Selecionar projetos culturais em conformidade com as diretrizes.
Linhas de atuação	Preservação e Memória Produção e Difusão
Setores selecionados	Preservação e Memória <ul style="list-style-type: none"> • Apoio a museus, arquivos e bibliotecas • Memória das artes • Patrimônio imaterial Produção e Difusão <ul style="list-style-type: none"> • Circulação de exposições • Manutenção de grupos e companhias de teatro • Manutenção de grupos e companhias de dança • Produção de filmes de longa-metragem para salas de cinema • Festivais de cinema • Produção literária: ficção e poesia • Apoio a artistas, grupos ou redes musicais • Festivais de música

<p>Condições requeridas para participar da seleção.</p>	<p>Estão aptas a se inscrever nesta seleção pública todas as pessoas jurídicas de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos. Com exceção para a área de "Produção literária: ficção e poesia", na qual somente poderão se inscrever pessoas físicas, e para a área de "Apoio a artistas, grupos e redes musicais", no segmento das "Redes Musicais", em que somente são permitidas as inscrições de pessoas jurídicas sem fins lucrativos.</p> <p>As pessoas jurídicas deverão estar sob controle acionário, estatutário ou majoritário de brasileiros natos, naturalizados ou de estrangeiros residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos, com idade mínima de 18 (dezoito) anos.</p> <p>Deverão, ainda, se enquadrar em um dos formatos abaixo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ser de direito privado sem fins lucrativos: fundações particulares, ONGs, associações, institutos etc. • ser de direito privado com fins lucrativos: produtoras, empresas especializadas na execução de projetos culturais etc. • ser de direito público (da administração indireta): fundações e autarquias. <p>Obs.: As pessoas físicas deverão ser brasileiros natos, naturalizados ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos, com idade mínima de 18 (dezoito) anos.</p>
<p>Condições para não participar da seleção</p>	<p>Integrantes da Triagem Administrativa, das Comissões de Análise Técnica, do Conselho Petrobras Cultural e qualquer profissional envolvido na gestão do Petrobras Cultural, bem como seus cônjuges, companheiros(as), filhos(as) e enteados(as);</p> <ul style="list-style-type: none"> • Qualquer integrante da força de trabalho da Petrobras (empregado ativo ou terceirizado, durante a vigência de seu contrato) e das suas subsidiárias; • Pessoas jurídicas de direito público de administração direta (prefeituras municipais, governos distrital ou estaduais e universidades estaduais ou federais). <p>Obs.: O descumprimento de quaisquer destas condições implicará a impugnação do projeto em qualquer fase da seleção.</p>
<p>Exigências de preenchimento de relatórios</p>	<p>Preenchimento de Relatório relacionando as principais atividades do projeto contidas no plano de trabalho, indicando os prazos de realização de cada uma delas, devendo usar o mês como unidade.</p> <p>Preenchimento do Relatório Físico-Financeiro nos moldes exigidos para a inscrição na Lei Rouanet. A planilha com o orçamento deve conter também os subtotais por etapa e o valor total do projeto.</p>

Fonte: Petrobras, 2012

No que tange à linha de atuação Preservação e Memória, especificamente, em relação ao setor de Patrimônio Imaterial, o Regulamento Específico frisa a importância de detalhar o valor histórico e cultural do patrimônio imaterial objeto do projeto e de que forma será garantido o acesso público aos seus resultados e qual o grau de participação das comuni-

dades ou de pessoas detentoras do conhecimento a ser divulgado ou promovido no desenvolvimento do projeto (PETROBRAS, 2012). Em relação ao cumprimento desses indicadores de resultados, o 3º Relatório Final de Atividades do projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, elaborado pelo CCC/RJ, apresenta os indicadores, conforme quadro 4.

Quadro 4

Escola	Endereço	Participantes
E. M. Nilo Peçanha	Avenida Pedro II, nº398. São Cristóvão.	290
E.M. Uruguai	Rua Ana Neri, nº192. Benfica	502
E.M. Marechal Trompowsky	Avenida Bartolomeu Gusmão, nº 1.100. São Cristóvão	218
E.M. Cardeal Leme	Rua Ébano, 205 – Benfica	1.407
FAETEC – Adolpho Bloch	Avenida Bartolomeu de Gusmão, 850. São Cristóvão	469
E. M. Gonzaga da Gama Filho	Rua Gustavo Cordeiro de Farias, nº578. Benfica	594
CIEP Nação Mangueirense	Rua Santos Melo, nº73 Fundos. São Francisco Xavier	393
Escola Tia Neuma	Rua Santos Mello, 73 - São Francisco Xavier	499
Escola Municipal Tia Ciata	Avenida Presidente Vargas s/n	141
Total de participantes beneficiados pelo projeto (alunos)		5.513

Fonte: Centro Cultural Cartola

Estes indicadores de resultados apresentam o desempenho do projeto Memórias das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro no que diz respeito à meta de retorno social de interesse da comunidade de sambistas e que possam se refletir nos resultados socioculturais e econômicos alcançados pelos projetos. Pela análise dos indicadores apresentados, observa-se que os mesmos são aderentes à proposta de trabalho (objetivos) do projeto e satisfazem a necessidade de

acompanhamento da fase de execução.

Apesar da análise dos indicadores demonstrar efetivação com a valorização da diversidade cultural e retorno social aos estudantes e às comunidades sambistas, o problema esbarra em questões relacionadas à sustentabilidade do projeto e porque não dizer da instituição. Sobre isso, Hargreaves (2007) coloca que projetos carregam promessas e esperanças sendo, portanto,

o maior desafio a questão da sustentabilidade. Sobre este tema, Park (1997, citado por BELLEN, 2006) afirma que os projetos sociais submetem-se à racionalidade econômica para tentar obter resultados capazes de garantir sua continuidade. Nesta mesma perspectiva, pode-se dizer que um dos grandes problemas, ao se pensar nos incentivos fiscais que viabilizam os patrocínios como modelo de financiamento da cultura, é que esse incentivo se tornou praticamente o todo e não uma das partes da política pública de financiamento da cultura. Hoje, até mesmo instituições consolidadas como Museus (configuração e enquadramento com os quais o Centro Cultural Cartola pretende se estabelecer a curto prazo, conforme será exposto no tópico abaixo) para manterem atividades básicas precisam se adequar a este modelo.

Porém, a adequação a esse modelo de financiamento não é um problema maior que a ausência de orçamentos próprios para aquelas instituições. Segundo dados do IBRAM^{xxv} (2011), a maioria das instituições museológicas cadastradas no Cadastro Nacional de Museus^{xxvi} (a exemplo do Centro Cultural Cartola) encontram-se na condição de não apresentar orçamento próprio, denotando falta de autonomia sobre as ações que devem ser institucionalizadas por priorizarem o enquadramento de suas ações na conformação dada pelos editais disponibilizados por possíveis patrocinadores. Essas ações passam a ter obrigatoriamente que estar enquadradas nos indicadores de desempenho determinados pelos financiadores.

Ao se refletir sobre as questões relacionadas à ausência de orçamento e dos ingressos de recursos para financiamento das atividades, na modalidade mecenato, este quadro torna-se preocupante porque não se pode pensar, por exemplo, uma instituição museológica como um projeto, suas ações precisam de continuidade. No entanto, a ausência de um orçamento que reflita as es-

tratégias de longo prazo quando conjugada a este modelo de financiamento fazem as instituições culturais trabalharem aos saltos.

IV. Conclusão

A proposta deste estudo visa encontrar nos editais lançados, no Brasil, vinculação entre preservação de bens culturais e indicadores de desempenho alinhados a metas que visam à gestão e sustentabilidade. Tem como proposta analisar potencialidades e dificuldades encontradas pelo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba Carioca para equalizar sua missão institucional ao atendimento das exigências para aprovação de projetos culturais e à comprovação das metas e indicadores alcançados, visando explicitar se os editais na prática aplicam as propostas encaminhadas pelas Políticas Públicas setoriais de Museu e de Patrimônio Imaterial que se propõem a legitimar as demandas das comunidades. Também pretende verificar se a configuração dos indicadores de desempenho apresentados nos editais é alinhada à meta de retorno social de interesse da comunidade de sambistas e se reflete os resultados socioculturais e econômicos alcançados pelos projetos.

Pelos resultados encontrados e atendendo às premissas eleitas neste trabalho, foram identificados alinhamentos entre os indicadores de desempenho e as propostas dos projetos executados pelo Centro Cultural Cartola, notadamente em relação às metas e aos resultados alcançados. Os resultados encontraram evidências sobre a aderência entre as metas elencadas nos projetos de financiamentos públicos e os objetivos sociais e culturais da proponente Centro Cultural Cartola/Rio de Janeiro (CCC/RJ).

Conforme dados retirados do Portal da Transparência, sumarizados na tabela 2, os convênios firmados com o Governo Federal apresentam metas aderentes

aos objetivos do CCC/RJ. Majoritariamente (89,4%), dos convênios foram firmados com Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), órgão subordinado ao Ministério da Cultura. Em relação aos dados coletados do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SalicNet), quando se analisam as informações consolidadas na tabela 3, constata-se que a totalidade dos editais, cujos recursos são oriundos de renúncia fiscal (Lei Rouanet), atendem aos objetivos, metas e a missão do CCC/RJ.

Em relação aos recursos concedidos na esfera do Governo Estadual do Rio de Janeiro, os dados estão relacionados na tabela 4. Nesta modalidade de captação de recursos, verificou-se, também, que as linhas de financiamento estavam aderentes às metas e objetivos do CCC/RJ.

Na elaboração do projeto de salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro foram identificados indicadores de desempenho voltados para avaliar os resultados alcançados pelo projeto. Neste caso, também, foram encontrada evidências de aderência entre os índices de desempenho exigidos nos editais, notadamente em relação ao acompanhamento dos resultados a serem alcançados e às metas de retorno social de interesse da comunidade de sambistas e se refletindo-se nos resultados socioculturais e econômicos alcançados pelos projetos.

Conforme exposto, os resultados encontrados nos editais, na prática, aplicam as propostas encaminhadas pelas Políticas Públicas setoriais de Museu e de Patrimônio Imaterial que se propõem a legitimar as demandas das comunidades. Dentro desta linha, observou-se que a configuração dos indicadores de desempenho apresentados nos editais, especificamente voltados para acompanhamento das metas eleitas e de resultados esperados, estava alinhada à meta de retorno social de interesse da comunidade de sambis-

tas e reflete os resultados socioculturais e econômicos alcançados pelos projetos.

Nesta linha, pode-se dizer que existem potencialidades encontradas pelo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba Carioca para equalizar sua missão institucional, o atendimento às exigências para aprovação de projetos culturais e a comprovação das metas e indicadores alcançados. Porém suas dificuldades são relativas à sustentabilidade econômica.

Bibliografia:

ARMANI, Domingos. *Como elaborar projetos?* Guia prático para elaboração e gestão de projetos sociais. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2001.

BELLEN, Hans Michel Van. *Indicadores de sustentabilidade: uma análise comparativa*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRASIL (CF 88). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em 28/09/13.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio A. C. (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/1/Políticas%20culturais.pdf>. Acesso em 01/07/2013.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2010.

HANSON, Denis. Gestão e Cultura: Um panorama dos argumentos pró e contra. In: *III SEGeT – Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia*. Rio de Janeiro, 2006.

HARGREAVES, Andy. *Liderança sustentável: desenvolvendo gestores da aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

HOJI, Masakazu. *Administração financeira orçamentária*. São Paulo: Atlas, 2014.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Sistema de informação e in-*

dicadores culturais. *Estudos e Pesquisas: Informações demográficas e socioeconômica*, n. 22, 2007.

IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Ibram, 2011.

IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável*. Brasília, DF: Ibram, 2014. (Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade, 2). Disponível em http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Museus_DimensaoEconomica_Ibram2014.pdf. Acesso em 01/03/2015.

IPHAN - INSTITUTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, Samba de terreiro e Samba-enredo*. Brasília, DF: Departamento de Patrimônio Imaterial / Iphan, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade ; LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 2011.

MENDONÇA, Elizabete de Castro ; NECO, Luis Antônio do Nascimento. *Cultura y gestión, una relación en crecimiento: el impacto en la formación de los gestores culturales*. In: PAIS ANDRADE, Marcela Alejandra ; MOLINA ROLDÁN, Ahtziri (org.). *Cultura y desarrollo en América Latina: actores, estrategias, formación y prácticas*. 1ed. Buenos Aires: Cooperativas, v. 1, 2013. p. 109-130.

NOGUEIRA, Nilcemar. *A patrimonialização do samba*. In: MENDONÇA, Elizabete de Castro ; SILVA, Júnia Gomes da Costa Guimarães e (org.). *Bens culturais musealizados: políticas públicas, preservação e gestão*. Rio de Janeiro: UNIRIO / Escola de Museologia, 2014. p. 33-44.

PADOVEZE, Clóvis Luís; TARANTO, Fernando Cesar. *Orçamento empresarial: novos conceitos e técnicas*. São Paulo: Pearson, 2009.

SÁ, Carlos Alexandre. *Orçamento empresarial: novas técnicas de elaboração e de acompanhamento*. São Paulo: Atlas, 2014.

SARTOR, Carla Daniel. *As políticas públicas culturais e a perspectiva da transformação: a experiência coletiva nos Pontos de Cultura*. Tese (Doutorado em Serviço Social). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

SCHUBERT, Pedro. *Orçamento empresarial integrado: metodologia, elaboração, controle e acompanhamento*. Rio de Janeiro: Freitas Basto, 2005.

SIENA, Osmar. *Método para avaliar o progresso em direção ao desenvolvimento sustentável*. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção). Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SILVA, José Pereira. *Análise financeira das empresas*. São Paulo: Atlas, 2010.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Projetos culturais: técnicas de modelagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

Sites

<http://portal.iphan.gov.br>

<http://fatosedados.blogspotpetrobras.com.br/wp-content/uploads/2009/06/patrocinios-petrobras1.pdf>

<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

<http://www.portaltransparencia.gov.br/>

<http://www.cartola.org.br/apresentacao.html>

<http://ppc.petrobras.com.br/wp-content/uploads/2011/11/PETROBRAS-CULTURAL-2012-Regulamento-GERAL6.pdf>

Recebido em 11/08/2015
Aprovado em 24/08/2015

i Elizabete de Castro Mendonça, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Contato: elizabete.mendonca@unirio.br

Graduação em Museologia, doutorado em Artes Visuais. Professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua também no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe. É líder do Grupo de Estudo e Pesquisa do CNPq em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (GEMCTAS).

ii Luís Antônio do Nascimento Neco, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Contato: luis.neco@facc.ufrj.br

Graduação em Ciências Contábeis, especialização em Ciências Contábeis e em Gestão Financeira, Controladoria e Auditoria e mestrado em Ciências Contábeis. Professor do Departamento de Ciências Contábeis da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

iii Nilcemar Nogueira, Centro Cultural cartola, Brasil. Contato: nilcemar.nogueira@gmail.com

Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais, doutorado em Psicologia Social. Diretora Executiva do Centro Cultural Cartola e coordenadora do Programa de Salvaguarda do Samba Carioca.

iv “O Plano Nacional de Cultura (PNC), relativo ao período de 2010 a 2020 é instituído pela Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010, tem por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo (até 2020) voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. Diversidade que se expressa em práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do País.

Os objetivos do PNC são o fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; a proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território; a inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico e o estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais”. (<http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc->).

v Entre as instituições contratantes de projetos podemos citar, entre outras, Petrobras, Caixa Econômica Federal, Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES) e Banco do Brasil.

vi Em especial desde a década de 1990 existem, no mercado, profissionais direcionados especificamente para tal fim, tendo inclusive autores como Evrard e Colbert, citados por Hanson (2006), que consideram a gestão cultural como uma nova disciplina da gestão tradicional ou mesmo como um novo ramo independente. Gestão cultural entendida como atuação que envolve planejamento, organização, coordenação e controle (operacional, financeiro, administrativo e de desempenho) visando dirigir um programa, projeto ou ação de cunho cultural, podendo estes ser de curto ou longo prazo.

Nesta mesma perspectiva Mendonça e Neco (2013, p. 119), ao analisarem os dados presentes no SalicNet, afirmam “encontramos también un desequilibrio entre el número de proyectos presentados, aprobados y apoyados a través de patronato, así como la cantidad de corte hecho en montos aprobados. Estos datos demuestran la dificultad entre la aprobación y la ejecución de los proyectos. Teniendo en cuenta que nos hace preguntarnos si los proponentes (gestores culturales) tener conocimientos adecuados para tales fines presupuestarios y comprender el lenguaje técnico de la negociación de los

proyectos junto a los patrocinadores. Es precisamente para cubrir este déficit que la figura de los gestores culturales obtiene (desde el 1990) demanda en el mercado, haciéndose más importantes en la recaudación de fondos y proyectos productivos. Ahora tienen que tener dominio sobre la redacción y aprobación de los proyectos, además de buscar inversiones de las empresas”.

vii A observação dessas dificuldades abriu prerrogativas de interesse público em debate de forma mais ativa, democrática e permanente para proposições de políticas públicas que tinham como foco a formação de gestores qualificados (inclusive nos próprios grupos que detêm os conhecimentos a serem difundidos) para atuarem na área cultural - auxiliando, assim, na formação de gestores culturais que conjuguem as dimensões culturais, de políticas de preservação dos saberes associados e de sustentabilidade.

Em relação especificamente à sustentabilidade citada acima, foram elaboradas recomendações, textos-bases, consultas públicas, editais, decretos e leis que preconizam que os projetos devem se pautar na perspectiva da cultura com um bem que tem potencial para gerar trabalho, emprego e renda, além de propiciar oportunidades de inclusão social.

No entanto, como demonstra Sartor (2011) ao abordar Pontos de Cultura, tanto no que se refere à formação de gestores culturais quanto à sustentabilidade das ações e instituições, os processos não são tão rápidos e fáceis para se configurem em um projeto. É sim uma ação de política pública com investimentos em longo prazo.

Outro ponto de observação, como aborda Mendonça e Neco (2013, p. 110), é que, apesar do acentuado aumento de investimento em cultura em diferentes regiões do país, via incentivos federais, “se observa que este crecimiento no se ha adherido a la meta establecida por el Ministerio de Cultura (MinC) de gobiernos Lula y Dilma Rousseff, de dedicar mayores recursos a las regiones del país menos favorecidos en la distribución de fondos, dada la política de descentralización de la producción cultural en el país. Estos datos pueden ser verificados por análisis el porcentaje en volumen de recursos entre las regiones. [...] la gestión de los recursos culturales se concentra en eleje sur este del país. Local, que durante décadas ha sido centralizada a la industria cultural y consecutivamente la formación de profesionales para actuar como gestores culturales”.

viii No Brasil, o recurso destinado à cultura não atinge nem 1% do orçamento nacional. Em relação aos últimos anos, pode-se dizer que o orçamento da pasta cresceu sete anos seguidos entre 2003 e 2010, mas teve uma redução no governo de Dilma Rousseff. (MENDONÇA, NECO, 2013, p. 107)

ix É um dos mecanismos instituído pelo PRONAC que possibilita investimento em projetos culturais mediante doações e patrocínios. Permite abatimento do valor investido no imposto de renda devido pelo investidor na ordem de 6% para contribuinte pessoa física e 4% para pessoa jurídica. Devido aos problemas criados por esta forma de incentivo fiscal a lei que a institui, conhecida

também por Lei Rouanet, está em fase de reformulação. As propostas de alteração causaram um embate entre os defensores de o governo voltar a ter uma maior autonomia e influência na definição do que deve ser financiado e os profissionais já consolidados pela antiga lei.

x O Fundo Nacional de Cultura (FNC) também é um mecanismo instituído pelo PRONAC, porém apoia a fundo perdido projetos de entidades públicas e privadas sem fins lucrativos. Os proponentes são contemplados por meio de Editais.

xi Na prática o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) não foi estabelecido.

xii Ponto de Cultura, um eixo estruturante do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, é criado para “estimular os pontos vitais de expressão da cultura brasileira, por meio de recursos que potencializassem suas ações e dinamizassem sua comunicação”. Este Programa está inserido dentro de uma proposta de reformulação do papel do Estado nas políticas públicas vinculadas à área de cultura que estabeleceu novos parâmetros de gestão e democracia na relação entre Estado e sociedade orientados pela articulação dos conceitos de empoderamento, autonomia e protagonismo social (SARTOR, 2011, p. 102-103).

xiii As “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo” foram registradas como Patrimônio Imaterial brasileiro no ano de 2007, sendo inscritas no Livro de Registro de Formas de Expressão.

xiv O Centro Cultural Cartola passou de Ponto à Pontão de Cultura Memória do Samba Carioca no âmbito do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, tendo sido este um dos bens indicados pelo IPHAN para tal fim. “O Pontão de Cultura é considerado o instrumento de promoção do intercâmbio e difusão cultural, baseados na articulação de Pontos de Cultura em rede e no apoio a iniciativas que integrem as diferentes linguagens e expressões artísticas. Os Pontões de Cultura são, entre outras ações, responsáveis por: a) a capacitação e formação dos agentes de cultura vinculados aos Pontos de Cultura; b) a criação e apresentação de obras artísticas realizadas em conjunto por dois ou mais Pontos de Cultura; c) a criação de mecanismos de distribuição, comercialização e difusão dos produtos culturais produzidos pelos Pontos de Cultura; d) a organização de festivais, encontros, fóruns e atividades correlatas que promovam o encontro, a troca de experiências e articulação entre Pontos de Cultura” (SARTOR, 2011, 115). No caso específico do CCC, o Pontão articula ações para as comunidades sambistas do Rio de Janeiro.

xv Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>

xvi Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobras) é uma empresa de capital aberto (sociedade anônima), cujo acionista majoritário é o Governo do Brasil (União). Sendo, portanto, uma empresa estatal de economia mista.

xvii O Portal da Transparência do Governo Federal é uma iniciativa da Controladoria-Geral da União (CGU), lançada em novembro de 2004, para assegurar a boa e correta aplicação dos recursos públicos. O objetivo é aumentar a transparência da gestão pública, permitindo que o cidadão acompanhe como o dinheiro público está sendo utilizado e ajude a fiscalizar.

xviii Trata-se de ferramenta sistêmica, gerenciada pelo Ministério da Cultura, para acessar e tratar informações sobre propostas culturais e projetos beneficiados pela Lei Rouanet. <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

xix <http://www.cartola.org.br/apresentacao.html>

xx <http://www.cartola.org.br/missao.html>

xxi “A Petrobras até 2012 destinou R\$ 380,70 milhões para as seleções públicas do Petrobras Cultural. Este recurso foi repassado através de 91 seleções públicas lançadas em oito edições do programa. O Petrobras Cultural recebeu 30.777 inscrições e contemplou 1.452 projetos”. (<http://ppc.petrobras.com.br/edicoes-antiores/>)

xxii <http://fatosedados.blogspot.com.br/wp-content/uploads/2009/06/patrocinios-petrobras1.pdf>

xxiii Para o enquadramento dos projetos nesta Área de Seleção Pública serão adotados, como referência, os conceitos presentes na legislação brasileira – Decreto nº 3.551/2000 – e na Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003. <http://ppc.petrobras.com.br/wp-content/uploads/2011/11/PETROBRAS-CULTURAL-2012-Regulamento-GERAL6.pdf>. Acesso em 09 abr. 2015.

xxiv Quaisquer ônus por questões de direitos autorais recairão, exclusivamente, sobre o responsável pelo projeto. Petrobras Cultural – edição 2012 – Regulamento Geral de seleção pública. <http://ppc.petrobras.com.br/wp-content/uploads/2011/11/PETROBRAS-CULTURAL-2012-Regulamento-GERAL6.pdf> - acesso em 09-04-2015.

xxv O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) é uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, criada mediante a Lei n.º 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que desmembrou do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) a Diretoria de Museus e as Unidades Museológicas.

xxvi O Cadastro Nacional de Museus é um instrumento do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) criado com o objetivo de conhecer e integrar o universo museal brasileiro. O Sistema Brasileiro de Museus, criado pelo Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004, tem por finalidade facilitar o diálogo entre museus e instituições afins, objetivando a gestão integrada e o desenvolvimento dos museus, acervos e processos museológicos brasileiros.

Gran Chaco, percepciones de la imagen

Gran Chaco, percepções da imagen

Gran Chaco, image perceptions

Belén Azarolaⁱ

Palabras clave:

Grete Stern

Fotografía

Antropología

Resumen:

En el presente trabajo me propongo indagar sobre las percepciones de diversos actores sobre la serie “Aborígenes del gran Chaco” de la fotógrafa Grete Stern, haciendo puerto en una categoría en uso del campo registrado, la estética. Buscaré asimismo reflexionar sobre el lugar que estos actores asignan a la serie en la totalidad de la producción artística de Stern dando cuenta, a lo largo del recorrido, de ciertas cuestiones de la subjetividad de la artista que resultan significativas. Para ello, tomaré en cuenta algunas particularidades históricas que permiten situar esta producción en un contexto más dilatado, el de la fotografía de comunidades indígenas en la Argentina, reconociendo ciertas rupturas con modos anteriores de fotografiar al indígena. Metodológicamente, el trabajo se basa en la investigación etnográfica con observación participante, el registro de conversaciones informales así como de entrevistas semi-estructuradas realizadas en múltiples puntos de la ciudad de Buenos Aires a lo largo de cuatro meses.

Resumo:

No presente trabalho me proponho a investigar as percepções de diferentes atores sobre a série “Aborígenes do Gran Chaco” da fotógrafa Grete Stern, fazendo porto em uma categoria em uso no campo do registro, a estética. Procurarei, também, refletir sobre o lugar que esses atores atribuem à série na totalidade da produção artística de Stern dando conta, ao longo do percurso, de certas questões da subjetividade da artista que são significativas. Para fazer isto, terei em conta algumas particularidades históricas que permitem colocar essa produção em um contexto mais amplo, o da fotografia de comunidades indígenas na Argentina, reconhecendo certas rupturas com modos anteriores de fotografar o índio. Metodologicamente, o trabalho é baseado na pesquisa etnográfica com observação participante, no registro de conversas informais bem como de entrevistas semi-estruturadas realizadas em múltiplas partes da cidade de Buenos Aires ao longo de quatro meses.

Palavras chave:

Grete Stern

Fotografia

Antropologia

Keywords:

Grete Stern

Photography

Anthropology

Abstract:

This paper presents an inquiry into the insights of the various agents involved in the series “Aborígenes del Gran Chaco” of the photographer Grete Stern, focusing on the fixed field of aesthetics. It contemplates the place this series has in the entirety of Stern’s artistic production covering certain aspects of the artist’s subjectivity that prove important. By taking into account historical specificities, the production is able to fit in the broader field of photography of native Argentine communities, revealing a break from older ways of photographing the aborigine. This paper is rooted in ethnographic study with participant observation, recording casual conversations as well as semi-structured interviews conducted in various spots of the city of Buenos Aires during a four month period.

Gran Chaco, percepciones de la imagen

Introducción

En este trabajo busco reflexionar sobre las percepciones de diversos actores sobre la serie “Aborígenes del gran Chaco” de la fotógrafa Grete Stern, haciendo puerto en una categoría en uso del campo registrado, la estética. Buscaré asimismo reflexionar sobre el lugar que estos actores asignan a la serie en la totalidad de la producción artística de Stern dando cuenta, a lo largo del recorrido, de ciertas cuestiones de la subjetividad de la artista que resultan significativas. Para ello, tomaré en cuenta algunas particularidades históricas que permiten situar esta producción en un contexto más dilatado, el de la fotografía de comunidades indígenas en la Argentina, reconociendo ciertas rupturas con modos anteriores de fotografiar al indígena. Metodológicamente, el trabajo se basa en la investigación etnográfica con observación participante, el registro de conversaciones informales así como de entrevistas semi-estructuradas realizadas en múltiples puntos de la ciudad de Buenos Aires a lo largo de cuatro meses. Con el propósito de situar a los interlocutores en el contexto particular de los acontecimientos contaba con fotografías de la serie durante las entrevistas, apelando al poder de traer a la memoria que las imágenes poseen, convocando a un desarrollo en diálogo con ellas y a hacer surgir cuestiones que interpelan al recuerdo.

Ineludiblemente, a partir del momento en que uno hace explícito su interés y lo diagrama en los términos de una pregunta de investigación, se encuentra ante la relación dual que esto supone, la de la apertura y el límite (GADAMER, 1993, p. 441). Habrá, entonces, aspectos de la cuestión que serán contemplados y otros

desechados en función de su relación con el objetivo planteado anteriormente. Me propongo ir recorriendo de manera cronológica el proceso de indagación (con sus planteamientos y reformulaciones) realizado hasta el momento, a la luz de la información y los datos generados a partir de diversas fuentes. Los distintos actores convocados fueron elegidos en función de la pertinencia de sus intervenciones. Fue entrevistada en primer lugar una de las directoras de la Galería Vasari, seguida de la directora actual de curaduría y programación de la Fundación Proa y, por último, un especialista de la obra de Stern además de su principal biógrafo, Luis Priamo.

Sobre “Aborígenes del Gran Chaco”

Antes de abocarnos a dicha tarea, resulta pertinente realizar una breve caracterización de la serie “Aborígenes del gran Chaco”, la cual se compone de cerca de mil quinientas tomas cuyas películas se encuentran en formato 6x6 cm y 35 mm. Se trata, en su mayoría, de fotografías formato grande y en blanco y negro en las que Stern fotografía una cantidad de aspectos diversos del cotidiano de las comunidades indígenas chaqueñas. Existen además, algunos componentes que hacen al contexto de producción que tienen hoy consecuencias en la serie tal y como se nos presenta hoy. En primer lugar, el hecho de que Grete Stern no haya revelado las fotografías durante el viaje, lo cual se traduce en la imposibilidad de rehacer tomas. El corto plazo que permanecía en cada sitio en el que fotografiaba está estrechamente ligado a la rapidez necesaria para la toma de decisiones técnicas y creativas. Tercero, Grete detestaba, en palabras de Priamo, “la pose” en general, lo mismo que la “pose artística”, y por último, el no menos importante hecho de que hubiera tomado la gran mayoría de las fotografías en formato grande. Una cámara 35mm supone mayor versatilidad, es portable, per-

mite fácilmente la fotografía instantánea. Por su parte, el formato 6x6cm implicaba una cámara de mayor complejidad, con la imagen invertida, donde todo lo que estuviera ubicado a la derecha se situaba a la izquierda y viceversa; su mayor tamaño obligaba además a la utilización de un trípode. Es por eso que siempre que se le imposibilitó la utilización de este último instrumento, Grete fotografió situando la cámara en su estómago. Gracias a la información que brinda Luis Priamo acerca de la categorización que realiza Stern en 1963 ante el Fondo Nacional de las Artes sobre lo que tenía intención de fotografiar en el Chaco argentino, con motivo de un pedido de subsidio, identificamos la siguiente enumeración:

1. Paisaje donde viven.
2. Tipo de vivienda y su construcción.
3. Vestimenta.
4. Normas de vida, higiene, costumbres alimenticias, etc.
5. Aspecto fisionómico.
6. Expresiones de artesanía: materia prima, producción, manufactura, distribución del trabajo, etc. (PRIAMO et al., 2005, p. 38)

Grete Stern ya había viajado al Chaco en dos oportunidades previo a 1963. La primera oportunidad resultó como fruto de la convocatoria de la Universidad Nacional del Nordeste en 1958 para que la fotógrafa realizara tomas sobre las comunidades indígenas de la región, con miras a la realización de un futuro museo y archivo de la Escuela de Humanidades. La segunda, desde el '59 al '60 para formar parte de los talleres de arte regional de la misma universidadⁱⁱ, junto con su contemporáneo Clément Moreauⁱⁱⁱ. Una vez conseguido el subsidio, viajó en 1964 al Chaco, donde incluso consideró una mayor apertura de los pueblos que había considerado fotografiar a priori, abarcando entonces comunidades toba, mocoví, pilagá, chorote, chané, curupí y wichi. El corpus de fotografías de los primeros dos viajes como, asimismo, gran parte de las

que componen el del 64, se encuentra hoy en manos del coleccionista Matteo Goretti, constituyéndose de este modo el campo de comercialización del arte como el foco primero de mi mirada.

Etnografía de las percepciones

Antes de dar comienzo al recorrido sobre las múltiples perspectivas de los sujetos, las prácticas de investigación implicadas junto con mi propia subjetividad como estudiante de antropología (ROCKWELL, 2009), creo necesario algunos comentarios preliminares. Sin dudas, la condición de investigadora (para el caso, investigadora-estudiante) condiciona toda práctica de recorte del campo, decisiones metodológicas respecto al abordaje del problema planteado, su reformulación, y la interacción con todo sujeto convocado. Todo sujeto que prevea y presuponga de antemano el devenir del encuentro, como también sucede momento a momento durante la interacción, puede elegir situarse privilegiando determinado atributo que quiera volver visible de su persona, significándose y resignificándose en el devenir, estrechamente vinculado a la violencia simbólica a la que refería Bourdieu (1999, p. 528).

La Galería Vasari comercializaba la obra de Grete Stern en el país y sigue representándola en el exterior, promovándose además como uno de los componentes principales que llevaron al ámbito del arte argentino a considerar la fotografía como arte. Se encuentra ubicada en el centro de la ciudad de Buenos Aires sobre la calle Esmeralda y posee una cartera de artistas entre cuyos nombres encontramos asimismo el de Annemarie Heinrich, y sus hijos, Alicia y Ricardo Sanguinetti, quienes hoy cuentan con el Estudio Heinrich-Sanguinetti sobre la calle Callao. Está dirigida por dos directoras, con quienes me contacté en primera instancia sobre la base del problema de investigación planteado

en un inicio. El propósito de la indagación se centraba en la exploración de las representaciones que actores, participantes de distintos niveles de la comercialización de la obra de la fotógrafa Grete Stern, fueron construyendo con el tiempo sobre la población indígena de la serie “Aborígenes del gran Chaco”. En aquel momento, suponía el valor mercantil para aquel sector y la vigencia del “exotismo” sobre la idea de indígena, elemento, este último, que deseché en la medida en que reformulaba mis preguntas de investigación.

Durante esta instancia, me preguntaba sobre los sentidos y significaciones que quieres pertenecen al ámbito privado del arte en Buenos Aires, construyen en torno a la serie. Intenté explorar qué idea de la Argentina tenían desde la galería, cuáles eran las representaciones que se hacían sobre Buenos Aires. Estaba interesada por el modo de comercialización, el público al que estaría dirigida la venta, la manera en que la serie era presentada y la posición de las directoras de la Galería Vasari frente a la serie. Finalmente, profundicé solamente en el punto de vista de las directoras en relación a sus percepciones, obligándome a reevaluar la pertinencia de mi objetivo centrado en la reflexión sobre las formas de representación de la nación y su diversidad étnica interna, sobre la base de la comercialización de la serie fotografía “Aborígenes del gran Chaco”. No sería hasta después de la entrevista que tuvimos que comprendería la importancia de reflexionar sobre las representaciones de nación, entendiéndolo como uno de los elementos a desarrollar, considerando también la marginalidad y la estética. Resulta fundamental señalar que fue, sin embargo, la problematización de la noción de estética la que me permitió dar cuenta de una manera más encarnada en los sujetos ciertas divergencias y continuidades. Su relevancia se centra en la influencia que ésta noción ejerce en la construcción de sentidos y valores locales en lo referente a la

serie y, a raíz de esto, establecí una definición provisoria de estética que, el recorrido de las situaciones particulares registradas y la mirada sobre la puesta en diálogo de los sujetos con la serie, permitió ir complejizando al concebir la categoría en uso.

Entenderé, entonces, la estética como una experiencia que toca al sujeto, lo alcanza desde lo sensible y que se encuentra en vinculación con la noción de lo bello. Etimológicamente, hablamos de un neologismo cuyo origen se identifica con el griego, con las palabras *aisthesis* que nos remite a la sensación, la sensibilidad y el sentimiento, a *aistheton* y lo sensible, y al adjetivo *aisthetikos* significando aquello que puede ser percibido por los sentidos (SAUVANET, 2004, p. 6). Retomar la procedencia de la palabra, lejos de intentar una cristalización del término, invita a conocer acepciones cuyo denominador común se centra en el campo de lo sensible. Es ineludible, entonces, la función estética de la imagen en tanto desencadenante de sensaciones específicas en el espectador, ya se trate del público que acceda a la serie como de la invocación de esta función en tanto estrategia metodológica (como en este caso).

Conversando sobre la serie con una de las directoras de la galería, ella aludía al desinterés de la gente en cuanto a considerar la serie Aborígenes como atractiva de ser comprada, y lo justificaba alegando que “estéticamente” no era lo que se buscaba, podríamos decir, en términos comerciales. Sí nombró la serie *Sueños* (fotomontajes de Stern que han tenido amplia difusión, anteriores las fotografías en el Gran Chaco), que Constantini^{iv} compró para su colección, o la exhibición que parece encontrarse en la programación 2015 del MOMA^v en la que se mostrará esta misma serie de corte psicoanalítico. Reconociendo la serie sobre aborígenes como “fabulosa”, distinguía la importancia que ésta podía tener para el campo de la

antropología en discrepancia con la reducida significación con la que cuenta para otros campos, que no delimitó pero, en el que refiriéndose a esos “otros” incluyó un “nosotros”, que lleva a pensar en el ámbito de venta de arte, del que ella forma parte. Desde esta distinción que marca, comencé a reconocer que la serie es considerada, en gran medida, como de un fuerte tinte etnográfico, lo que pareciera oscurecer de algún modo la serie para lo que parece establecerse como el campo de la fotografía. El acento siempre posado sobre la serie *Sueños* era una constante cuando hablábamos de la obra de Stern, marcando claramente un interés privilegiado por aquella porción de la producción artística, ‘su obra sobre indígenas no es tan valorado como su otro trabajo, pero era lo que más le gustaba a ella [Grete], eso y los retratos’. Resulta evidente que la directora reconocía un fuerte componente emocional de la artista frente a esta serie particular.

Si bien la serie no parecía contar con un lugar destacado en lo relativo a la venta de obras de arte, algo habría notado la Fundación Proa para elegirla como parte de la programación prevista para el año 2005; institución interesada fundamentalmente en el arte contemporáneo internacional. Para no acotar el abordaje a un solo ámbito y ampliarlo en un contexto de significaciones más dilatado, busqué inscribirlo en el campo de la circulación y la exhibición, considerando la apertura del campo hacia los sentidos que le eran asignados a la serie en las percepciones de los sujetos de la Fundación Proa. La exhibición titulada “Culturas del gran Chaco” tuvo lugar desde abril hasta finales de mayo de aquel año y conjugaba 95 fotografías de Grete Stern, tomadas entre 1958 y 1964 en el Chaco argentino, con objetos del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, Juan B. Ambrosetti. Los curadores fueron Luis Priamo para las fotografías y José A. Pérez Gollán para los objetos del museo, quienes además estaban a cargo de los escritos

de dos secciones del libro que funcionó a modo de catálogo de exhibición. Este fue editado el mismo año por la Fundación Antorchas y la Fundación C.E.P.P.A., siendo Priamo quien seleccionó las tomas que conformarían el corpus fotográfico y, al mismo tiempo, quien escribió sobre “Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco”. Fue Gollán, por su parte, quien se encargó de desarrollar lo referente a la “Población indígena del actual territorio argentino”. También incluye un escrito de Pablo Wright sobre “Los indígenas del Chaco argentino” y un relato de viaje redactado por Stern con motivo de acompañar sus fotografías durante la exhibición en la Universidad Nacional de La Plata hacia 1971.

Al ser “Culturas del gran Chaco” la última muestra que se realizó de la serie hasta el momento, se me presentó como un camino posible para indagar sobre las percepciones que tienen sobre ella actores vinculados al campo de la exhibición. Fue así que busqué ponerme en contacto con quien hoy estuviera a cargo del área de programación o de documentación en la Fundación y di con Cintia, directora de programación y curaduría. Fue ella quien, con mucha amabilidad y buena predisposición, me acercó a los marcos en los que se hacía posible la presencia de las fotografías sobre las comunidades indígenas chaqueñas de Grete en la Fundación Proa, si bien no era directora durante el 2005. Otorgó, asimismo, una nueva mirada para pensar las fotografías y el terreno de la estética.

Mi encuentro con la directora de programación y curaduría de Proa, un jueves de finales de octubre en la Fundación al comienzo de “El caminito” en el barrio La Boca frente al riachuelo, puso de manifiesto, de un modo más evidente que en otros casos, ‘la contractualidad en el seno de la práctica etnográfica’, en palabras del antropólogo francés Marc Abélès (2002, p. 46). Al pedirle su colaboración en tanto directo-

ra para la realización del presente proyecto, me concedió su participación y, luego, pidió una devolución del trabajo para el archivo de la Fundación Proa. Este hecho, permite reflexionar sobre las negociaciones implícitas en toda interacción, donde se acuerdan de forma más o menos equilibrada las condiciones que hacen posible el acceso a determinado campo, poniendo de relieve también la dimensión ética.

Cada dos o tres años se realizan muestras que vinculan arte con antropología, arqueología y temáticas que abarcan “otras culturas”, me comentaba la directora de programación, caracterizando así el marco en que se inscribía “Culturas del gran Chaco”. Vale aclarar, que todas las exhibiciones son temporales ya que no cuentan con un “patrimonio, una colección” y que para la realización de estas empresas, enfatizaba, concedían gran valor a “convocar referentes”, personas especializadas, en oposición a otros museos que parecieran “colonizar los temas”. Mientras hablábamos con algunas de las fotografías desplegadas sobre la mesa me preguntaba qué sería lo que querrían mostrar al público que visitara aquellas salas, qué pensaría ella (si bien no era la directora del área de programación durante el 2005) que se intentaba rescatar. Las dos tomas que le presenté para indagar sobre ese aspecto eran las que aparecen en los dos espacios de divulgación virtual donde encontramos información sobre la exhibición. Una de ellas, el retrato a una mujer toba de perfil, presenta las fotografías en el sitio web; la otra aparece en la gacetilla que detallaba la inauguración y las características de la muestra con dos niñas en campos de algodón. A Cintia le remitía a “traer algo de la juventud, la niñez, como mostrando que sin importar las diferencias culturales, tienen un rostro similar”. Hablaba de “la otra Grete”, contrapuesta a “la de la vanguardia”, ya demasiado explotada. Esta dicotomía que introducía servía para explicar el “vuelco” que veía expresarse a

partir de la serie, como una ruptura sin retorno ligada a que la artista se hubiera encontrado con “un tejido social, emocional” con el cual se involucró y comprometió. De alguna manera, su apreciación parecía mostrar el modo en que concibe un quiebre dado en la trayectoria de Grete, o más aún en su propuesta artística, como un aspecto novedoso a ser mostrado al público, una nueva lectura.

La “estetización” de ciertos fenómenos a través de la fotografía en blanco y negro, se relacionaba para la directora con la propuesta de Grete en la serie “Aborígenes del gran Chaco”. A modo de ejemplo y, simultáneamente, como una forma de establecer un punto de comparación con otro artista que pasó por las salas de exhibición de la Fundación Proa, nombró a Sebastián Salgado. La propuesta de este último artista, contaba, se centraba en mostrar el trabajo infantil, la explotación, las diásporas, hizo una pausa, y continuó diciendo: “es espeluznantemente bello”. Lo relacionaba con una ‘estética del horror, la desigualdad, la marginalidad’. No obstante, la serie de Grete Stern no se establecía, a su modo de ver, como una propuesta tan “chocante” como la de Salgado, pero seguiría cierta línea de similitud, introduciendo la idea de ‘sacá la foto o andá a ayudarlos’. Diría que la directora de este área de Proa manifestaba el papel de apelar a la belleza en las propuestas artísticas como un modo de poner en relieve realidades subalternas, creando también el paralelismo con Juanito y Ramona de Antonio Berni^{vi}.

Revisando el contexto más amplio en que se inscribe la serie en la fotografía sobre indígenas en la Argentina, registramos que ya comenzaban las primeras expresiones contra la exclusión de los pueblos indígenas en los años '30; numerosos fotógrafos de postales denunciarían la explotación y prostitución de indígenas en ingenios azucareros (MASOTTA,

2008, p. 92). Se caracteriza a aquellos fotógrafos que de algún modo visibilizaron sectores marginales como críticos de la realidad social y mensajeros reivindicaciones sociales. Posteriormente, esto pasó a caracterizar a la “fotografía social”, de la cual Grete Stern y la antropóloga franco-estadounidense Anne Chapman se rememoran como exponentes (PRIAMO et al., 2012, p. 10). En la serie “Aborígenes del gran Chaco”, podemos ver una clara ruptura con modos anteriores de fotografiar a los indígenas, métodos que consistían en recrear los aspectos a los que se asociaba a estos pueblos (en el caso de que el fotógrafo los identificara como faltantes en la realidad). Estos modos consistían en:

Expulsar de la escena fotográfica toda marca de modernidad, elegir ‘telones de fondo’ rústicos o naturales, hacer posar a los sujetos con objetos rústicos (arcos, flechas, palos u otros), desnudar el cuerpo indígena, una vez compuesta la escena, hacer posar al indígena pasivamente (por lo general parado frente al objetivo). (MASOTTA, 2008, p. 129)

Podemos, además, contraponer la propuesta de Grete Stern al enunciado anterior en los términos en que Luis Priamo describía el rechazo por parte de la artista de la pose, y sobre todo de “la pose artística” ya nombrada. Retomando, por otro lado, la analogía que establecía la directora de programación y curaduría en relación a la representación del marginado desde el campo del arte, el mismo Berni, desde las artes plásticas, comenzaba en la década del '60 la famosa serie de collages cuyas figuras protagonistas, Juanito Laguna y Ramona Montiel, mostraban, a modo de narración inventada por el propio artista, lo que sucedía en las villas miseria^{vii}.

Con el objetivo de seguir indagando en los criterios de selección de fotografías para el libro *Aborígenes del Gran Chaco*.

Fotografías de Grete Stern: 1958 – 1964 / seleccionadas por Luis Priamo, que constituye la más completa fuente de consulta de la serie, Luis Priamo me citó en su casa, cerca de Boedo. El encuentro fue el resultado de haberme contactado con él para pedirle su participación, sus puntos de vista, lo mismo que el acceso a un costado más privado de Grete que él pudiese brindarme. Mientras calentaba agua para compartir unos mates me contaba que Grete “curó las fotografías etnográficamente”, y no ameritaba hacer un libro de esa naturaleza. En tanto especialista de la obra, tuvo un papel fundamental en la producción del libro, como ya el título lo anticipa, al cual hacía referencia cuando hablaba de la curación de las imágenes. Fue a partir de un coleccionista que cuenta tenían en común con Grete Stern, Jorge Helf, que entran en contacto con ella por primera vez en 1992. Por aquel momento, Luis estaba a cargo de un programa de conservación de fotografías en la Fundación Antorchas y la artista necesitaba colaboración para ordenar su archivo, de modo que la ayudó y se mantuvieron en contacto.

En lo que a la serie refiere, Grete seleccionaba sobre todo fotografías sobre artesanías, “más didácticas que expositivas”. La selección para el libro fue realizada sobre la colección privada de Matteo Goretti, utilizando los contactos para aquella tarea, sobre la base de cerca de 800 imágenes, donde la misma Grete había agrupado distintas fotografías. Argüía haber buscado la manera de mostrar equilibradamente lo que Grete había querido mostrar, y enumeró “personas, rostros, costumbres, hábitat, artesanía”. Empezar la curación del material dice haber sido una tarea difícil, ya que para Luis el desafío parecía presentarse en cuanto a que la curación etnográfica de Grete no sería la curación que él mantendría para la edición del libro. Para este fin, decidió un relato cronológico del viaje, ‘introduciendo de algún modo a Grete’. Decidió mostrar asimismo

fotografías que no habían sido seleccionadas por la artista, artesanías terminadas, a color, lo mismo que otras fotografías como el primer plano del rostro de una mujer con tatuajes bajo los ojos que, posiblemente, pasarían desapercibidos en una fotografía en blanco y negro. El propósito de este conjunto era poder darle ‘más información al lector con interés fotográfico’. Reconocemos en esta distinción una cierta continuidad con la percepción de la directora de la Galería Vasari sobre las diferencias entre lo que podría ser atractivo para el campo de la antropología en contraposición al de la fotografía. Curiosamente, nadie nombraba la significancia que podría tener el corpus de información relevado por Stern entre las comunidades indígenas chaqueñas para todos aquellos que quisieran aprender sobre técnicas y saberes de artesanías de los grupos humanos fotografiados, que podrían venir desde el terreno de las artes plásticas, por ejemplo, no solamente desde la antropología.

Para Priamo, la serie “Aborígenes del gran Chaco” se presenta en concordancia con los “principios éticos y artísticos” de la fotografía, anclados fundamentalmente en su formación en la Bauhaus donde la cuestión social contaba con una importancia significativa. Se paró de la silla en la que estaba sentado para buscar una caja azul en el armario que se hallaba detrás suyo, rotulada con el nombre de Grete Stern, de la que sacó un recorte con la leyenda “Exposición de fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”; ‘esto está en el libro’, me dijo extendiéndome la bolsita transparente en la que se encontraba el recorte. Seguido, lo agarró y leyó en voz alta aquella presentación de exhibición que se realizó en Sur hacia 1935. Se distinguían dos momentos para la conformación de la imagen fotográfica, “la preparación de la toma fotográfica” y “el proceso fotográfico”, lo cual implicaba por un lado la subjetividad del fotógrafo sobre su comprensión del objeto sobre las bases de un conoci-

miento profundo del proceso fotográfico y el proceso “óptico-químico” que “verifica” la representación subjetiva, respectivamente. Cualquier modificación “con un tratamiento manual posterior” le quitaría a la técnica fotográfica su singularidad (para consultar el material, se encuentra adjuntado en el anexo). Luis relacionaba el foco en lo técnico, lo fáctico en Grete, con ‘principios ciertamente estéticos que omiten conceptos tradicionalmente utilizados en el lenguaje de lo estético’. En cuanto a la manipulación posterior de la imagen, agregaba que ‘tiene que ver con los procesos que se consideraban artísticos en ese período’ y el ojo de Grete caracterizado por la “visión y composición” (una fotografía más bien de trípode). Lo comparó con el trabajo del fotógrafo francés Cartier-Bresson, en quien veía una relación con “la fugacidad del mundo”, y no tanto con el aspecto fáctico. ‘Las mujeres que le mostraban las fotografías de sus hijos a los soldados que liberaban París para saber si los habían visto, eso fotografiaba Cartier’, me decía, no el fenómeno sino su consecuencia. Con el libro todavía abierto sobre la mesa del comedor de su casa, le pregunté sobre su fotografía preferida. ‘Esta’, señala cerrando el libro y mostrando la única fotografía con la que cuenta la tapa de aquella edición de Fundación Antorchas y Fundación C.E.P.A., ‘me parece que une las dos cosas, los dos objetivos de Grete: el retrato y la artesanía’, me confiesa.

Consideraciones finales

Ver la categoría de estética encarnada en prácticas o dichos particulares, funcionando en uso y acto, me permitió dar cuenta de la variabilidad y diversidad de sentidos, algo valioso de ser reconocido para lograr una comprensión más amplia de la lógica del campo. A lo largo de la presente etnografía, el campo fue entendido como una red de relaciones supuestas en tanto conceptualización, ergo recorte

particular de la realidad en función de la presente indagación. Se trata de ir dando cuenta de un juego de relaciones de paridad, de desigualdad pero, en términos de Bourdieu, siempre en disputa. Reconocer los significados locales me enfrentó con la indexicalidad expresada en el campo y encarnada en los sujetos a quienes elegí acudir, noción, en el origen perteneciente a la lingüística, que permite dar cuenta de la importancia de la variable contextual para cada situación registrada (COULON, 1988, p. 34). Es así que tanto la categoría de estética trabajada hasta el momento como otras categorías, entre ellas la curación en arte o la idea de nación, están, a fin de cuentas, sujetas a los cambios de significación construidos socialmente y que históricamente les son otorgadas. Además, un mínimo cambio de contexto en lo cotidiano ya puede suponer una mutación de sentidos, sobre la base de la existencia de saberes socialmente compartidos; contexto a su vez identificable en mutación a lo largo de distintos momentos de una conversación (BRIGGS, 1986, p. 6).

Pensando en futuras líneas de indagación, en temáticas tocadas y descartadas para el presente trabajo, quisiera seguir profundizando en formas de representación de la nación y su diversidad étnica interna, sobre la base de la circulación y exhibición de la serie, vinculado a desarrollos anteriores en el campo del folklore y la antropología simbólica, a su vez ligado a la semiótica a partir de la consideración de la imagen como una forma de lenguaje. Quisiera asimismo ahondar en la cuestión de la marginalidad que dejé planteada sin mayores consideraciones, vinculado a los significados culturales asignados a ciertas actividades, roles o valores sociales expresados de un modo particular en el campo (DOMÍNGUEZ, 2003). Específicamente, abordarlo desde la figura de Grete como mujer en el terreno de la fotografía del siglo XX caracterizado por una fuerte presencia masculina en la actividad, sien-

do ella, además, una mujer perteneciente a las primeras generaciones de mujeres europeas emancipadas de viejas normas y valores vinculados a lo que significaba ser mujer. Un último punto que creo enriquecería la reflexión sería la problematización de la categoría, como todas histórica y en transformación, de "curación" en arte. Planteadas estas posibles vías futuras, espero poder dar efectivamente continuidad a este trabajo en otra oportunidad.

Bibliografía:

ABELES, Marc. El campo y el sub-campo. En: GHASARIAN, Cristian et al: *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2002.

AZAROLA, Belén. (2014). Registro de observación en la Galería Vasari. Manuscrito no publicado. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

AZAROLA, Belén. Registro de observación de las imágenes. Manuscrito no publicado. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

AZAROLA, Belén. Registro de entrevista a la directora de programación y curaduría de la Fundación Proa. Manuscrito no publicado. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

AZAROLA, Belén. Registro de entrevista a Luis Priamo, especialista en la obra de Grete Stern y principal biógrafo. Manuscrito no publicado. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre. Comprender. En: BOURDIEU, Pierre. *La Miseria del Mundo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 527-557.

BRIGGS, Charles. Aprendiendo a preguntar: una evaluación sociolingüística del rol de la entrevista en la investigación en Ciencias Sociales, Introducción. *Learning how to ask*. Cambridge: Cambridge University Press. Traducción de María Elena Ordizola. Traducción de notas y corrección del manuscrito: Camila Mercado, 1986.

COULON, Alain. *La Etnometodología*. Madrid: Cátedra, 1988.

DA SILVA CATELA, Ludmila ; GIORDANO, Mariana ; JELIN, Elisabeth. *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.

DOMINGUEZ MON, Ana. Género, ética y trabajo de campo. *Perspectivas Bioéticas en las Américas*. 15 bis segundo semestre, FLASCO-GIRE. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

GIORDANO, Mariana. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. Buenos Aires: Al Margen, 2008.

KOHAN, Marcelo ; PRIAMO, Luis ; LENTON, Diana ; GIORDANO, Mariana. *Indígenas en la Argentina, Fotografías 1860 – 1970*. Buenos Aires: El Artenauta Ediciones, 2012.

MASOTTA, Carlos. *Álbum postal*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.

PÉREZ GOLLÁN, José Antonio ; WRIGHT, Pablo ; PRIAMO, Luis ; STERN, Grete. *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern: 1958 – 1964 / seleccionadas por Luis Priamo*. Buenos Aires: Fundación Antorchas ; Fundación CEPPA, 2005.

PUJADAS, Joan. El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de Antropología Social*. 9, 127-158. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2000.

ROCKWELL, Elsie. *La experiencia etnográfica*. Historia y cultura en los procesos educativos. Buenos Aires: Paidós, 2009.

SAUVANET, Pierre. *Éléments d'esthétique*. París: EllipsesÉdition, 2004.

WECHSLER, Diana. El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern. *Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, n. 37. 2007.

Sítios web

Estudio Heinrich-Sanguinetti. [en línea] [consulta: 17 de octubre de 2014]. Disponible en: <www.estudioheinrichsanguinetti.com/>

Fundación Proa. [en línea] [consulta: 30 de octubre de 2014]. Disponible en: <<http://www.proa.org/>>

Galería Vasari. [en línea] [consulta: 11 de septiembre de 2014]. Disponible en: <www.galeriavasari.com.ar/>

MALBA. [en línea] [consulta: 30 de octubre de 2014]. Disponible en: www.malba.org.ar/

Recebido em 11/08/2015

Aprovado em 24/08/2015

i Estudiante de grado de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. Argentina. Contacto: belu_azarola@hotmail.com

ii Resolución 61 del 22 de julio de 1958 y resolución 164 del 21 de marzo de 1959, documentos respectivos a cada viaje (Antorchas et al., 2005, p. 36-37).

iii Desde el trabajo de Diana Wechsler sobre *El exilio antifascista*. Clement Moreau y Grete Stern., identificamos una red de relaciones unidas en la lucha antifascista tanto desde Europa como desde Sudamérica, en la que ambos artistas y varios otros que debieron exiliarse tras el triunfo del nacional-socialismo en Alemania, se mantenían de algún u otro modo conectados.

iv El decir "Constantini" alude al MALBA, las siglas para Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, fundado en septiembre de 2001.

v MOMA, cuyas siglas originalmente se encuentran en inglés, se traduce como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, inaugurado en Estados Unidos a fines de 1929.

vi Artista argentino nacido en 1905 y muerto en el '81.

vii Expuesto en el MALBA durante el 2014.

América se hurga el ombligo

América revisa seu umbigo

America delves into its navel

Luis E. Arévalo¹

Palabras clave:

Identidad cultural

Latinoamérica

Pueblos Indígenas

Modernismo

Lo Real Maravilloso

Resumen:

Este trabajo examina el diálogo a distancia que sostienen los autores modernistas y real-maravillosos para formular un algoritmo que racionalice la respuesta americana frente a la dilución, asimilación y coacción de las identidades locales con que nos regala la globalización. El ensayo se compone de tres secciones. La primera contiene una descripción de los aportes modernistas a la construcción de una identidad continental y sus contradicciones; la segunda, los esfuerzos de los autores real-maravillosos por refinar un nuevo perfil del latinoamericano a partir de la propuesta modernista; finalmente, la tercera sección propone ejemplos de aplicación del principio rector ofrecido por los autores real-maravillosos.

Resumo:

Este ensaio apresenta um diálogo, sustentado a distância, entre os autores modernistas e “real-maravilhosos” da primeira metade do século XX. Depois de reconstruir esses intercâmbios, o artigo revela um algoritmo com o qual os latino-americanos têm enfrentado a diluição, assimilação e cooptação de identidades regionais provocada pelo processo de globalização. O artigo contém três seções. A primeira descreve as contribuições dos autores modernistas para a construção de uma identidade latino-americana pós-colonial e suas contradições. A segunda destaca os refinamentos que autores “real-maravilhosos” têm operado sobre o perfil cultural da América Latina oferecido por contribuições dos modernistas. Finalmente, a terceira parte apresenta três exemplos de aplicação do princípio geral proposto pelos autores real maravilhosos.

Palavras chave:

A identidade cultural
América Latina
Povos Indígenas
Modernismo
Realismo Mágico

Keywords:

Cultural Identity
Latin America
Native Americans
Modernism
Magical Realism

Abstract:

This paper examines a dialogue, sustained at a distance, between Modernist and Real-Marvelous authors of the first half of the Twentieth Century. Upon reconstructing these exchanges, the article uncovers an algorithm with which Latin Americans have faced the dilution, assimilation, and cooptation of regional identities brought about by the process of Globalization. The article contains three sections. The first one describes Modernist authors' contributions to the building of a postcolonial Latin American identity and its contradictions. The second one highlights the refinements Real-Marvelous authors operated upon the novel Latin American cultural profile offered by Modernists' contributions. Finally, the third part presents three applications of the general principle proposed by the Real Marvelous authors.

América se hurga el ombligo

La definición de la identidad cultural de América está aún por finalizarse. No es por desatención a la importancia del empeño, sino a su complejidad. Este ensayo franquea parcialmente esa dificultad al conectar la producción literaria de las primeras dos terceras partes del siglo XX con la construcción de una identidad cultural latinoamericana moderna. Específicamente, este trabajo examina el “diálogo” diacrónico entre los autores modernistas y real-maravillosos para formular un algoritmo que racionalice la respuesta americana frente a la dilución, asimilación y coacción de las identidades locales con que nos regala la globalización.

El ensayo está dividido en tres partes. La primera contiene una descripción de los aportes modernistas a la construcción de una identidad continental y sus contradicciones; la segunda, los esfuerzos de los autores real-maravillosos por refinar un nuevo perfil del latinoamericano a partir de la propuesta modernista; finalmente, la tercera sección propone ejemplos de aplicación del principio rector ofrecido por los autores real-maravillosos.

El año 1888ⁱⁱ inaugura el Modernismo como una forma de hacer arte y literatura en América. Antes de este movimiento, los temas, los personajes, y aun los paisajes latinoamericanos exudaban un aroma europeo. La fuerte asociación de esa fecha con el despertar intelectual de América queda sobradamente reconciliada con la realidad. Con creces, las publicaciones de José Martí y Rubén Darío presentan una visión de América, desde América. La visión Modernista de América es un efecto directo de las reformas liberales iniciadas después de la independencia formal de España y alargadas hasta la década de 1880. Dichas reformas, entre

otras cosas, facilitarían la creación un mercado interno y favorecieron el acceso a la educación de la clase media. El efecto neto fue el surgimiento de un público lector, en posición de articular un proyecto de nación con que América participarían en el mercado mundial de principios del siglo XX.

Martí y Darío coincidieron en articular una visión de América que recogía retazos de un mundo que el aislamiento colonial nos había vedado. A pesar de lo innovadora que parecía la visión modernista era tan solo la culminación del proyecto de la ilustración. Martí intuía esa disonancia. En el ensayo “Nuestra América”, Martí exploró la posibilidad de una producción cultural cuyo dinamismo transformador residiera en lo americano, pero también lamentaba que “[L]a colonia continu[ara] viviendo en la república” (MARTÍ, 2013, p. 224). Martí describía América de finales de Siglo 19 como un collage en busca de un principio organizador. En sus palabras: “[...] Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño.” En fin, continuaba Martí, “Éramos una máscara, con los calzados de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España.” La colonia, refugiada en la ciudad, excluyó con miopía soberbia, al campesino, al indio y al negro en la construcción de una nueva identidad cultural poscolonial. Mas acordó sin reparos hacer descansar la reconstrucción de las economías nacionales en los hombros de los excluidos. Perdimos la oportunidad de articular la americanidad sobre una base amplia y la verdadera creatividad hubiese consistido, según Martí (2013, p. 224), “en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro [...]; en ajustar la libertad al cuerpo de los se alzaron y vencieron por ella.”. Imagino que para los “criollos exóticos” que heredaron la administración colonial, la inclusión de lo vernáculo significaba un retroceso, aspecto que fue ampliamente reiterado en obras tales como *Civilización y barbarie*, *Huasipungo*, *La charca*. Martí percibía la vacilación de los criollos y no se

complicaba porque las identidades americanas acusaran un decidido sabor local. Comparando la construcción de la identidad latinoamericana a la producción de vino Martí reivindicaba lo popular: “El vino, de plátano; y si sale agrio, es nuestro vino” (Idem).

Darío, en “Palabras liminares” reconocía que la primera obligación del latinoamericano pensante era crear (DARIO, 2006, p. 5), y pensar sin imitar. Mas su producción abundaba en gráfico exotismo de ninfas, sátiros y centauros griegos; príncipes árabes e hindús, pedrería y flores del mundo entero. Coincidiendo con Martí, Darío aceptaba que la forma seguía siendo importada. Aún más, Darío reconocía tácitamente que, como ciudadano y poeta, para tramar su literatura lo tendría que hacer en la lengua heredada de la colonia, la cual tendría que ser modulada para entonarla a las circunstancias de una América híbrida y multicultural. A ese respecto afirmaba:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o no-grandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués: mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal! de cuya corte - oro, seda, mármol - me acuerdo en sueños... (DARIO, 2006, p. 5)

En un esfuerzo - sospecho - por escapar la banalidad del lenguaje, Darío proponía que la autenticidad consistía en moldear una visión americana, nuestra y en nosotros; en perseguir una “estética acrática” que permitiera al americano reivindicar que la voz poética - la que transforma la realidad - residía “en las cosas viejas, en Palenke, y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino.” (Idem) A pesar de sus “manos de marqués”, Darío--coinci-

diendo con Martí--asentía que la potencia del perfil cultural del americano tenía que ser medida por la inclusión de lo indígena.

En 1928, Pedro Henrique Ureña escribe *Seis ensayos en busca de autor* en los cuales decanta el pensamiento de Martí y Darío. Ureña sostiene que las contribuciones europeas a la construcción de lo americano es la botella, la forma, en que se atrapa al genio americano; mas el contenido, afirmaba Ureña, “el carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa” (UREÑA, 2013, p. 308).

En los treinta y seis años en que, de manera ya robusta o exánime, existió el Modernismo no dejó de reconocerse como un movimiento concentrado en la forma. Y no podía aspirar a más, ya que los hábitos coloniales aún pesaban en el ritmo de la vida de las incipientes repúblicas. Si hubo un cambio fue para cimentar la lengua del colonizador, el liberalismo económico inglés y la democracia a la francesa y estadounidense. A pesar de los cientos de lenguas que sobrevivieron el periodo colonial, y la existencia del Náhuatl, el Quechua, el Aymara y el Guaraní, cuatro troncos lingüísticos viables, la lengua que ganó en difusión fue el español. En suma, el Modernismo, aunque refunfuñara a veces contra Roosevelt y el materialismoⁱⁱⁱ, celebró el progreso económico liberal y cantó a la libertad parlamentaria en español.

Martí, Darío y Ureña se percataron de la dificultad de ser americano en el envase impuesto por y desde la colonia. Aunque su respuesta, alucinadoramente realista, consistiera en sugerir la independencia de las ideas, en animar la creación de respuestas vernáculas a la situación del indígena y el negro americano, los modernistas no pudieron escapar de la camisa de fuerza de la sociedad republicana. El algoritmo estaba definido: ser americano consistía en ser parte del mercado de trabajo y consumo, votar y educarse en español.

A principios del siglo XX, el liberalismo económico, la democracia parlamentaria y la educación eran experiencias urbanas, de las cuales las comunidades indígenas fueron metódicamente excusadas. En otras palabras, la modernidad les negó a los pueblos originarios la ejecución del perfil cultural que potencialmente les habría incorporado a la sociedad republicana. En la práctica, la sociedad de principios de siglo XX se definía a sí misma, con lapidaria exactitud, por la exclusión de su parte indígena.

Con ciertas discontinuidades, la visión Modernista sirvió de antítesis al perfil cultural ofrecido por los autores de lo real-maravilloso. En 1949, Alejo Carpentier publicó *El reino de este mundo*. En el prólogo de esta novela, Carpentier renovaba las claves para interpretar la realidad americana. Específicamente anunciaba que la objetividad del positivismo europeo no alcanzaba a abarcar la riqueza de la realidad americana que ya había logrado poblar las crónicas coloniales de sirenas, amazonas, dorados y fuentes de la juventud. La contribución de Carpentier consistió en una lúcida revelación de América en donde lo real y lo maravilloso no se remilgan en hermanarse. Lo maravilloso de América, según Carpentier, tenía su génesis en “una inesperada alteración de la realidad...una revelación privilegiada de la realidad,...una iluminación inusual...favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad” (CARPENTIER, 1967, p. 6). En Carpentier, la forma y el contenido de la literatura modernista equivalían a lo real y lo maravilloso, respectivamente. La realidad no podía existir en exclusión de lo maravilloso. Así, en el espacio discursivo donde los modernistas aceptaron la práctica del español, el consumismo y el voto como rasgos distintivos de la identidad americana; Carpentier instalaba una revelación en la cual las escalas, la perspectiva, la intensidad y la fe con que se abordaba la realidad producían una percepción gustosa e inadvertida de la realidad americana. Con esto Carpentier concedía a la cosmovisión

indígena - y a todos los discursos marginados por el racionalismo - un turno en el poder desde el cual imaginarse América.

Los perspectiva modernista de América había confiado en, transado con o aceptado, algunas veces a regañadientes, el proyecto de la ilustración europea. En dicha visión, América evolucionaba hacia un futuro inexorable y moderno que le servía de único horizonte de sentido. Así construida, América era imaginable únicamente a través de los lentes del liberalismo político y económico; es decir, que del infinito número de futuros posibles, la ilustración solo nos ofrecía uno. Los autores real-maravillosos turbaron esa reducción. Propusieron que aceptar la infinidad de futuros posibles era un acto de fe en la existencia de las otras Américas posibles. Aseveraban que el Macondo de García Márquez, el Sur mítico de Borges, la Zona Rosa de Manlio Argueta, eran retazos de un futuro refugiados en el discurso popular americano. Creer en un futuro diferente del dibujado por la ilustración anunciaba “una inesperada alteración de la realidad...una iluminación inusual...favorecedora de las inadvertidas riquezas de [esa] realidad” tal como Carpentier (1967, p. 6) lo había propuesto en el prólogo al *Reino de este mundo*.

Más aún, reconocía que esos futuros posibles afirmaban el proyecto de nación de los grupos que ahora imaginaban América, y una exclusión de aquellos que por falta de fe en lo maravilloso pensaban imposible un futuro indígena, mulato o mestizo. A este respecto Carpentier afirmaba “[p]ara empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco.” (Idem)

En suma, las contribuciones de los autores de lo real-maravilloso son dos. Pri-

mero, enriquecieron el espíritu creativo del Modernismo al incluirlos discursos antes al margen. Segundo, propusieron la fe en la existencia de futuros alternos como el elemento indispensable de la nueva identidad cultural latinoamericana. Es decir, en el nuevo algoritmo, solo aquellos que creyeran posible los proyectos de nación indoamericana, negro-americana, o mestiza podían considerarse latinoamericanos.

Medio siglo después que Carpentier propusiera este nuevo arte combinatorio, la literatura se pobló de respuestas americanas que parecen funcionar dentro del algoritmo propuesto por Carpentier. La actividad literaria de los últimos cincuenta años abunda en voces antes silenciadas. Tres ejemplos ilustran este nuevo giro. Primero, el ritmo de la guaracha y la improvisación de los programas radiales interrumpen la placidez narrativa del bolero y la novela en la *Guaracha del macho Camacho*. En ella, Luis Rafael Sánchez presenta al puertorriqueño lisonjeando la vida al ritmo de guaracha y ofreciendo el formato burlón de los programas mañaneros de radio como instancia organizadora de la vida de un Caribe todavía colonial. Segundo, Manlio Argueta en *Un día en la vida y Cuscatlán donde bate la mar del sur* escribe las novelas de la esperanza. En ellas plantea el nexo vital del campesino e indígena cuscatleco con la tierra y abre la posibilidad de imaginar un futuro en el cual éstos retornen al solar del cual las reformas liberales les aliviaron. Tercero, Roberto Bolaño *detectives salvajes* satiriza las contradicciones de los debutantes de poetas, agitadores políticos, ricos venidos a menos, estudiantes profesionales; inmigrantes todos, ciudadanos de la globalización.

Finalmente, el algoritmo propuesto por Carpentier presupone la fe en la multiplicidad de futuros posibles, en la existencia de una América con alternativas generadas desde los intereses de las voces suprimidas. Algunos de estos horizontes

son alentadores; otros, no tanto. Mas en la construcción de los futuros posibles de América, ¡qué importa si el vino no sabe a vino! Lo que importa es que reconforte.

Bibliografía:

CARPENTIER, Alejo. Prologo. El reino de este mundo. Carpentier. México: Compañía General de Ediciones S.A., 1967. p. 5-8.

DARÍO, Rubén. Palabras liminares. Prosas profanas, 4-5. Darío. Biblioteca Virtual Universal. Editorial el Cardo, 2006. Disponible en <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131996.pdf>>. Acessado en 5/abril/2015.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "El descontento y la promesa" Voces de Hispanoamérica: Antología literaria. Comp. Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer. Boston: Heinle, 2013. p. 304-310.

MARTÍ, José. "Nuestra américa" Voces de Hispanoamérica: Antología literaria. Comp. Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer. Boston: Heinle, 2013. p. 221-225.

Recebido em 20/07/2015
Aprovado em 31/07/2015

i Luís Ernesto Arévalo. Ph.D., Professor Assistente en Dixie State University, Estados Unidos. Contato: arevalo@dixie.edu

ii En Valparaíso, la Imprenta y Litografía Excelsior publica Azul de Rubén Darío un 30 de julio de 1888.

iii "El velo de la reina Mab" y "A Roosevelt" son dos textos de Darío; el primero enfocado en el efecto envilecedor del liberalismo económico; el segundo, en la proyección del poder militar de los EUA. El primero forma parte de Azul (1888); el segundo, de Cantos de vida y esperanza (1905).

Tres visiones del concepto de *identidad cultural* en la reflexión acerca del arte latinoamericano

Três visões do conceito de identidade cultural no pensamento sobre arte latino-americana

Three visions of the concept of cultural identity in the study of the Latin American art

Tomás Ejea Mendozaⁱ

Palabras clave:

Identidad

Arte

Latinoamérica

Crítica artística

Resumen:

En este texto a partir de la reflexión en torno a la categoría de *identidad*, se sondea la posibilidad de utilizar dicha categoría para abordar analíticamente lo que ha sido el discurso de los críticos, comentaristas e investigadores de arte en América Latina durante las últimas décadas. De entrada habría que aclarar que el concepto de identidad, como muchos conceptos que se utilizan en la reflexión y análisis de los procesos creativos y humanísticos, es un concepto polisémico, en el sentido de que no todos los que lo utilizan concuerdan con la definición de su significado. Así entonces, en este trabajo se partirá de contraponer tres visiones del concepto de identidad cultural: la visión ilustrada; la sociologista y la posmoderna, que están, cada una de ellas, fuertemente relacionadas con tres tipos de conceptos de sujetos sociales. A partir de ello se propondrá su posible aplicación al pensamiento que ha reflexionado sobre el trabajo de las artes y la cultura en Latinoamérica.

Resumo:

Neste texto, a partir da reflexão sobre a categoria de identidade, foca-se a capacidade de usar essa categoria para abordar analiticamente o que tem sido o discurso dos críticos, comentadores e investigadores de arte na América Latina durante as últimas décadas. De início, deve ficar claro que o conceito de identidade, como muitos conceitos utilizados na reflexão e análise dos processos criativos e humanistas, é um conceito polissêmico, no sentido de que nem todos os que o usam concordam na definição de seu significado. Portanto, este trabalho será baseado em três visões que se opõem no conceito de identidade cultural: a visão ilustrada; a sociológica e a pós-moderna, que são, cada uma delas, fortemente associadas com três tipos de conceitos de sujeitos sociais. A partir disto, propõe-se possível aplicação ao pensamento que tem refletido sobre o trabalho das artes e sobre a cultura na América Latina.

Palavras chave:

Identidade
Arte
América Latina
A crítica de arte

Keywords:

Identity
Art
Latin America
Art criticism

Abstract:

In this paper is explored the possibility of using the analytically category of identity to address what has been the discourse of critics, commentators and researchers of art in Latin America during the last decades. Should be made clear that the concept of identity, as many concepts used in the reflection and analysis of the creative and humanistic processes, is a polysemic concept, in the sense that not all who use it consistent with the definition of its meaning. So, this work will be based on three visions oppose the concept of cultural identity: the illustrated vision; the sociologist vision and postmodern vision, which are, each one, strongly associated with three types of concepts of social subjects. From this, its application is proposed to analyze the thinking about the activity of arts and culture in Latin America.

Tres visiones del concepto de identidad cultural en la reflexión acerca del arte latinoamericano

Introducción

Este texto de carácter teórico parte de la reflexión en torno a la categoría de *identidad cultural*. Sondea la posibilidad de utilizar dicha categoría para abordar analíticamente lo que ha sido el discurso de los críticos, comentaristas e investigadores de arte en América Latina durante las últimas décadas.

Primeramente habría que aclarar que el concepto de identidad, como muchos conceptos que se utilizan en la reflexión y análisis de los procesos creativos y humanísticos, es un concepto polisémico, en el sentido de que no todos los que lo utilizan concuerdan con la definición de su significado. Así entonces, en este trabajo se contraponen tres visiones del concepto de identidad cultural que así mismo cada una de ellas está relacionada con tres modalidades de caracterización del sujeto social. En este sentido, se plantean los conceptos de identidad cultural que se derivan de sendas visiones de la constitución del sujeto social: la visión ilustrada, la visión sociologista clásica y la visión denominada posmoderna. A partir de ello, se esbozará la utilización de estas visiones como sustento de análisis de algunos textos de teoría y de crítica de las artes plásticas que se han producido en Latinoamérica en las últimas décadas.

Como primer punto de este artículo se desglosan brevemente las tres acepciones del concepto de identidad que se derivan del modo de concebir al sujeto social. En primer lugar, el sujeto ilustrado que tiene una fuerte relación

con la conformación de la identidad esencialista. En segundo lugar el sujeto sociológico clásico que se encuentra en un punto intermedio entre el planteamiento de identidad esencialista y de identidad pluralista o posmoderna. Finalmente, el sujeto visto desde el posmodernismo de identidad pluralista.

Primeramente, el concepto de identidad basado en la idea de un *sujeto ilustrado* está basado en la concepción de la persona humana como totalmente centrada, individualmente unificada, dotada con las capacidades de razón, conciencia y acción. Su “centro” consiste en un ser, núcleo interno que emerge primero cuando el sujeto nace, y se despliega en él permaneciendo esencialmente él mismo –continua e idénticamente con el mismo– a través de la existencia del individuo. Esta acepción de la identidad, tiene un fuerte rasgo esencialista y pensaría a los sujetos como seres pre-constituidos y difícilmente alterables en su identidad a lo largo de los procesos en los que se desenvuelve. En una concepción como ésta, se partiría de la suposición de que existen sujetos con una naturaleza inmutable que mantienen una mentalidad y una estrategia rígidas con independencia de las influencias de diversa índole a las que se ven sometidos a lo largo de su desenvolvimiento (GUTIÉRREZ, 2001). Desde este punto de vista, el centro esencial del ser, sería en primer término la identidad de la persona, posteriormente sería la del grupo, después la del país, y así sucesivamente cada vez de manera más amplia.

En segundo lugar, la noción de *sujeto sociológico clásico* refleja la creciente complejidad del mundo moderno y la conciencia de que el núcleo del sujeto no es autónomo y auto suficiente, si no que éste se conforma en relación con los otros significantes, que mediatizan los valores del sujeto, significados

y símbolos –la cultura- del mundo que habita. Es una concepción interactiva de la identidad y del ser formada por la interacción entre el ser individual y la sociedad. Bajo esta perspectiva, el sujeto tiene una esencia que es “el yo real”, pero éste está conformado y modificado en un continuo diálogo con los mundos culturales externos a él y las identidades que esos mundos ofrecen. Desde este punto de vista la concepción sociológica de identidad, elimina la distancia entre el dentro y el afuera –entre el mundo personal y el mundo público. El hecho de que nosotros mismos nos proyectemos en esas identidades culturales, al mismo tiempo internalizando sus significados y valores, haciéndolos parte de nosotros, ayuda a alinear nuestro sentir subjetivo con los lugares objetivos que ocupamos en el mundo social y cultural. La identidad, entonces ata al sujeto con la estructura. Estabiliza ambos mundos que habitamos, el mundo subjetivo y el mundo cultural, haciendo ambos recíprocamente más unificados y predecibles.

Por último, en tercer lugar, la noción de *sujeto posmoderno*, conceptualizado como no teniendo identidad fija, esencial o permanente. La identidad es moldeable: formada y transformada continuamente en relación con las maneras en que somos representados y nombrados en el sistema cultural que nos rodea. Es históricamente, y no biológicamente, definida. El sujeto asume diferentes identidades en diferentes tiempos, identidades que no están unificadas alrededor de un ser coherente. Dentro de nosotros existen identidades contradictorias presionando en diferentes direcciones, así nuestras identidades están continuamente siendo cambiadas. Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento a la muerte, es solamente porque nosotros mismos construimos una historia reconfortante o narrativa de nuestro ser acerca de nosotros. La identidad como algo

unificado, completo, seguro y coherente es solamente una fantasía. En lugar de ello, en la medida en que el sistema de significados y de representación cultural se multiplica, somos confrontados por una perturbadora y fugaz multiplicidad de posibles identidades, con cada una de las cuales nos podríamos, al menos temporalmente, identificar.

En este sentido, cabría citar el planteamiento que realiza Chantal Mouffe: “La historia del sujeto es la historia de sus identificaciones, y no hay una identidad oculta que deba ser rescatada más allá de la última identificación. Hay por tanto, un movimiento constante: Pero esto es posible porque la estabilidad no está dada de antemano, porque ningún centro de subjetividad precede a las identificaciones del sujeto” (MOUFFE, 1999, p. 111). Por eso no hay ninguna posición de sujeto cuyos vínculos con otras estén asegurados de manera definitiva y, por lo tanto, no hay identidad social que pueda ser completa y permanentemente adquirida.

Las identidades culturales de los sujetos desde esta visión es efímera, entonces no responden a ningún tipo de predeterminación o de inmanencia, sino que son *producidas* a partir de interacciones históricas, y por ende cambiantes, en las que se encuentran en juego valores, normas, conocimientos y expectativas que pueden ser asumidos o rechazados.

Esta última acepción del concepto de identidad está fuertemente relacionada con el carácter de constante cambio que tiene la globalización y la modernidad y su impacto en la identidad cultural.

Por otra parte, en las sociedades tradicionales el pasado es venerado y los símbolos son valorados porque contienen la experiencia perpetua de las generaciones. Aquí, en este tipo de

sociedades la tradición es una manera de manejar el tiempo y el espacio que inserta cualquier actividad o experiencia particular en una continuidad de pasado, presente y futuro, los cuales son estructurados por el criterio de la recurrencia de las prácticas sociales.

Tres visiones de la identidad cultural en el arte latinoamericano

En este sentido, se puede afirmar que existen tres grandes vertientes de formas de ver la identidad. Aquella que enraizada en el sujeto ilustrado plantea la existencia de una identidad esencial. Esta visión habla explícitamente sobre la problemática de la identidad en el arte latinoamericano y lo relaciona con un contexto más amplio, esto es, aunque su discurso se centra en la cuestión del arte y la cultura, no se limita a ello y realiza el planteamiento del ser latinoamericano en un contexto amplio. Esta corriente tuvo una fuerza predominante en América Latina durante todo el siglo XX. Mantuvo este predominio hasta que comienza a dar paso a una visión del segundo tipo, la visión de la identidad como sujeto sociológico, a partir de los años cincuenta y paulatinamente fue ganando terreno hasta convertirse en una posición mayoritaria en los años setenta. Sobre todo a partir de la fuerte influencia que tuvieron los estudios que abordaban el campo del arte a partir de una visión antropológica o sociológica. A partir de ello se comenzó a conformar una tercera visión de identidad, la que plantea el sujeto llamado posmoderno que se integra a partir de los años ochenta y que va adquirió una presencia cada vez mayor en los últimos años.

Ejemplo de la primera, para efectos de este trabajo, serán los planteamientos de Octavio Paz, algunos textos de Juan Acha y Orlando Hernández. Ejemplos de la segunda será el planteamiento de Marta

Traba, Gustavo Buntinx, Federico Morais, entre otros, que hablan sobre la resistencia. Finalmente para el tercer grupo me basaré básicamente en los planteamientos de Mari Carmen Ramírez y Néstor García Canclini.

La visión ilustrada del sujeto y la identidad sustancial

Al respecto en primer lugar habría que mencionar que la visión ilustrada del sujeto tiene una fuerte relación con una idea sustancialista de la identidad. Debido a que plantea como idea fundamental en que este tipo de discursos parten de la idea de que existe una sustancia en lo profundo de la vida cultural de determinado grupo social. En este sentido al hablar del arte latinoamericano se estaría en la búsqueda de las características de esa identidad. Lo que primeramente salta a la vista es que en estos discursos la idea de identidad como una serie de características en común de lo latinoamericano se dan como un hecho, esto es, se parte del punto de partida ya sea explícita o implícitamente que lo latinoamericano existe como tal. La problemática entonces para la crítica, los comentaristas, investigadores, creadores y demás participantes en el arte latinoamericano, en mayor o menor medida, como compromiso y responsabilidad, es el elaborar y desarrollar los valores propios de esa latinoamericanidad. En esta visión mencionaré tres tipos de discursos que si bien, a mi juicio, comparten esta visión de sujeto tienen importantes diferencias.

El primer discurso es el de Octavio Paz, en la medida que su pensamiento constituyó uno de los más influyentes visiones en el mundo de la plástica y la literatura en las últimas décadas del siglo pasado. Aunque muchos de sus textos se refieren a la identidad mexicana, resulta, sin pretender hacer afirmaciones gratuitas, que su concepción acerca de la identi-

dad se puede aplicar al planteamiento que se presenta en el arte latinoamericano.

Desde su perspectiva, los países de Latinoamérica "... por la historia y la cultura pertenecemos a Occidente, no a ese nebuloso Tercer Mundo de que hablan los economistas y los políticos. Somos un extremo de Occidente, un extremo excéntrico, disonante" de tal manera que "(en el campo artístico) desde el siglo XVIII hemos bailado fuera del compás, a veces contra la corriente y otras, como en el periodo modernista, tratando de seguir las piruetas del día" esto se debe según el poeta a que "... lo que nos faltó sobre todo fue el equivalente de la Ilustración y de la filosofía crítica. Allí está la gran ruptura; allí donde comienza la era moderna comienza también nuestra separación... no conocemos la crítica, en el sentido recto de la palabra." (PAZ, 1977, p. 24).

Así mismo podemos ver que con respecto a la pintura, en su célebre artículo acerca de Rufino Tamayo y la influencia que en él tiene la escultura prehispánica plantea que "...el arte popular había ya fertilizado su imaginación y la había preparado para aceptar y asimilar el del antiguo México. No obstante, sin la estética moderna ese impulso inicial se habría disipado o habría degenerado en mero folklore y decoración". (*Idem*, p. 365). Como podemos ver, aquí lo valioso en la pintura de Tamayo es el lenguaje acorde a la estética moderna, la cual está relacionada con los movimientos europeos y norteamericanos, por el otro lado, lo autóctono lo precolombino no es más que algo que puede degenerar, un mero "folklore" o una "decoración".

Esta visión de Paz está dada desde su escrito *El laberinto de la soledad*, trabajo por demás influyente en la creación artística y literaria de México y América Latina y en la cual es clara esta *visión ilustrada* del sujeto, donde se hace

patente la idea de que todo aquello que no se adapte a la racionalidad occidental tal como es definida en la metrópoli estaría condenado a la soledad: "Sin los artistas modernos de Occidente, que hicieron suyo todo ese inmenso conjunto de estilos y visiones de la realidad y lo transformaron en obras vivas y contemporáneas, nosotros no habríamos podido comprender y amar el arte precolombino" (*Idem*, p. 363). De ahí la idea de que lo que no está integrado a occidente es incompleto, desesperado o solitario, como el mismo dice: "nuestros pueblos viven entre los espasmos de la rebeldía y el estupor de la pasividad" (*Idem*, p. 24).

En este sentido, es una construcción de la identidad donde la referencia principal es el otro, que nos mira y nos determina como los dominados desde una posición de dominadores. Esta posición es aceptada implícitamente y lo que queda es en parte auto lamentarse. Esto es, a los países latinoamericanos les ha faltado "...la palabra racional, la palabra crítica... en contra del monólogo y el griterío" (*Ibidem*), en parte integrarse pero sobre todo buscar seguir el camino que occidente ha planteado. La idea que occidente tiene de progreso hay que aceptarla por que se parte de que es la idea de progreso en singular puesto que occidente ha llegado a constituirse como la avanzada del sujeto iluminado, -"somos un extremo de Occidente"- donde ilustración se corresponde con civilizaciónⁱⁱ. Nos queda pues como pueblos latinoamericanos no avanzados intentar por todos los medios en ponernos en sincronía con esa avanzada civilizatoria: Europa y Norteamérica.

Como se puede ver, de cierta manera estamos en presencia de una versión actualizada de construir al buen salvaje. A éste le queda como camino, a partir de su identidad sustancial mestiza -en parte occidental y en parte primitiva-

o bien, actualizarse en la competencia que se desarrolla en la metrópoli y ajustarse al canon propuesto por ella o continuar en la barbarie y la ausencia de civilización. Dentro de esta perspectiva se glorifica lo autóctono pero solamente en la medida que da elementos para integrarse a lo moderno. Lo autóctono en sí mismo, sin su purificación o su pulimento para adaptarse al canon que instaura la metrópoli no tiene valor, puesto que se queda en lo primitivo. Por supuesto que estancarse en ese estado primitivo, ante el ímpetu del arte moderno, lo condena a estar aislado y ser condenado por la luminosidad del sujeto ilustrado. Esta condena lleva al arte primitivo a estar en un proceso de soledad y en todo caso, cuando ha alcanzado cierta conciencia de su ser primitivo lo lleva a un proceso de constante lamentación.

En el segundo planteamiento a analizar, tenemos las ideas que propone Juan Acha. Su pensamiento es complejo y su contribución a la crítica y al estudio del arte latinoamericano es muy valiosa, sin embargo, no se deja de percibir en algunos de sus textos esta forma de concebir la idea de identidad como algo dado de manera preexistente. Desde su punto de vista no se necesita encontrar lo que es la latinoamericanidad, ni como un proceso de construcción social, ni como una búsqueda artística. La existencia de lo latinoamericano se da como un hecho, como los elementos que nos unen y nos conforman como un ser social, sin embargo y de ahí lo radical de su planteamiento “No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad sino en la búsqueda de la auto concientización de nuestra identidad, o sea la búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad,”. La idea de que debemos –como latinoamericanos que somos- de encontrar el camino de la conceptualización ya que “... nos falta construir modelos conceptuales que comprendan y nos hagan compren-

der lo que somos y a la vez el hecho de que queremos ser otros” ya que “... existimos de una manera muy particular, de una manera muy latinoamericana” de ahí que el ideal el como las cosas deberían de ser se convierte en algo fundamental a alcanzar y el parámetro implícito para medir lo que “nosotros somos” está dado por los alcances y logros de los países modernos (ACHA, 1977, p. 27). En esta ardua e irremediamente infructuosa tarea de llegar a los niveles de desarrollo de los países avanzados el voltear a ver “nuestro estado de cosas” nos lleva forzosamente a una sensación de auto-compasión y auto lamentación pues no somos capaces de estar al nivel que deberíamos, en el que si se encuentran los “otros” entendidos estos como los que están en un etapa evolutiva más avanzado del proceso de ilustración: “No se puede acelerar a voluntad la realidad evolutiva, dice Acha, sino de acuerdo con las favorables condiciones económicas y educativas, políticas y tecnológicas de nuestros respectivos países... es ahí donde resalta el abismo entre nuestros ideales (lo que deben ser las cosas) y la cruda realidad evolutiva” (ACHA, 1994, p. 1031).

En este tipo de discurso aparece con toda claridad la utilización del *nosotros* como algo dado de antemano de manera apriorística. Entramos entonces en un código jerarquizante en que la ordenación está dado por el que establece las normas y valores. Para decirlo con Foucault todos los órdenes y los discursos que sustentan el poder, así en plural, los discursos por que no es únicamente uno, son multiplicidad de discursos que se entrelazan para conformar un conjunto de reglas, un orden de elementos del sistema, y este orden, dice Foucault, tiene formas y estrategias. (FOUCAULT, 1968)

Un tercer ejemplo de esta perspectiva es la que presenta el texto de Orlando Hernández *Mapa (incompleto)* de Por

América (HERNÁNDEZ, 2000), en el que se aboca al estudio de la obra *Por América* de Juan Francisco Elso. En este texto podemos ver que la piedra angular de toda su argumentación está dada en una visión sustancialista de la identidad latinoamericana. Implícitamente se plantea que la identidad latinoamericana cultural es básicamente la libertad y el prócer de esa libertad es José Martí, ahora, con el régimen cubano comunista, se ha dado una traición a ese principio libertario, por tanto el gobierno y la política comunista son un atentado contra ese principio libertario de ahí la importancia de la obra de Elso como un reclamo en contra de la represión y la censura del régimen y según Hernández, un grito a favor de la libertad latinoamericana.

El texto de Hernández desde sus primeras páginas nos presenta una clara idea implícita de identidad latinoamericana. Aunque en términos explícitos es bastante ambiguo y metafórico ya que a veces lo americano se identifica con lo latinoamericano y por lo tanto América como lo latinoamericano se contrapone a los Estados Unidos y a lo Europeo. Bajo esta perspectiva realiza un reproche a los artistas que fuerzan el latinoamericanismo en sus obras “que ven a América y a lo americano como un pretexto para vender a Europa o a Estados Unidos las postales exóticas de nuestra maltratada y gloriosa identidad” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 201). A partir de lo cual, pasa a enaltecer las glorias de los héroes “americanos”: Martí, Bolívar, Sucre, San Martín, Hidalgo, Zapata, Che.

Esto queda claro cuando al afirmar que: “la principal intención de la obra parece ser la de acercarnos de manera directa, inmediata, a su figura (de Martí) a lo que fue Martí para nosotros los cubanos y para toda América” (*Idem*, p. 205). Amén de lo mencionado anteriormente acerca de la identificación de América

con Latinoamérica queda claro la utilización nuevamente del nosotros como un todo previamente dado, y por lo tanto, ambiguo, etéreo y sobre todo, indefinido.

Posteriormente, ya avanzado el texto, podemos ver que se repite esta idea cuando, refiriéndose al contenido simbólico del machete considerado como arma en la escultura de Elso, afirma: “Es muy dudoso que esta figura hecha por Elso pueda reducirse a simbolizar un deseo retrospectivo de venganza anticolonialista. Es, debe ser, mucho más. Todas nuestras necesidades y aspiraciones como cubanos, como americanos, como seres humanos, parecen hallarse expresadas, sintetizadas en este instrumento y este gesto.” (*Idem*, p. 225) Otra vez podemos ver como la identificación de lo cubano con lo americano resulta natural en su razonamiento, pues lo americano en cuanto que latinoamericano incluye a lo cubano como una parte de este continente que por su carácter y esencia es un todo conjunto e integrado que representa además una esencia que retoma lo mejor del ser humano y de ahí la posibilidad de hacer una identificación en el concepto de latinoamericano: lo cubano, lo americano y lo humano.

Como podemos ver, si bien existe una característica que une este texto con los dos textos anteriormente mencionados, Paz y Acha, en concebir la identidad desde un punto esencialista y a partir del punto de vista del sujeto ilustrado, en el texto de Hernández tenemos una importante diferencia con ellos. La ilustración que se requiere para el encuentro de la identidad en los textos de Paz y Acha está fuertemente ligada con una ilustración alimentada por lo racional y por la cultura moderna. Por otra parte la ilustración de la que habla Hernández en Martí pero sobre todo en Elso esta dada, no por la ilustración, sino más bien por la iluminación que hace de su obra artística

“un discurso moral, filosófico, de honda raíz existencial y de un profundo contenido religioso” esto es, para este autor la obra de Elso es “un extraño y silencioso sermón que expone una compleja parábola sobre la salvación de nuestro espíritu.” (*Idem*, p. 225).

Entonces, si la salvación de nuestra cultura según Paz está en el encontrar los caminos que nos permitan no ser extraños a occidente para no vernos condenados a estar perdidos en un laberinto de soledad, para Hernández nuestra salvación está dada en las obras artísticas como la de Elso en la búsqueda de una espiritualidad que nos restablece nuestra identidad “que se ha encontrado en constante peligro”.

La visión sociológica del sujeto

La visión sociológica del sujeto hace que el concepto de identidad tenga semejanzas con la anterior, la visión ilustrada, pero también mantiene diferencias que incluso la llegan a contraponer de manera muy clara. En primer término en esta visión se acepta, y de ahí su semejanza con la anterior, al concepto de identidad del arte latinoamericano como algo dado de manera preexistente, pero se plantea, y esta es lo que las diferencia, que el problema al que hay que enfrentarse no es de buscar, redefinir o conceptualizar a la identidad, sino que de lo que se trataría es de discutir los *problemas realmente importantes*: ¿Cuál debe ser nuestra actitud frente a la cultura dominante que nos coarta y nos limita como latinoamericanos? En ese sentido, ya no sería necesario plantearse el dilema de nuestra identidad cultural y artística en especial sino más bien cuestionarnos sobre el camino a tomar a partir de una disyuntiva: integrarse o resistirse.

El concepto de identidad entonces como podemos ver bajo esta visión,

ya no está encausado en la necesidad de su discusión o su conceptualización, sino que deja implícito y se le da una respuesta indirecta: no necesitamos buscar o discutir ¿qué somos como latinoamericanos? y por tanto, no es necesario plantear ¿qué es nuestro arte?, sino que debemos poner en la mesa de discusión preguntas tales como ¿cómo nuestro arte se subordina a los cánones impuestos por la metrópoli? y ¿cómo se establecen los mecanismos para adaptarnos a ellos? o, en su caso, ¿cómo podemos crear espacios para resistirnos a ellos?. Esta posición la podemos ver en los planteamientos de Marta Traba cuando afirma “Yo creo que deberíamos cambiar el tema de la identidad por otra cosa” (TRABA, 1977, p. 45). De ahí que desde los años setenta proponga la necesidad de dar un reconocimiento a los artistas que, desde su punto de vista, representan esa resistencia: Torres García, Matta, Szyszlo, Morales, Cuevas. (*Idem*, p. 40)

En este mismo tenor tenemos las afirmaciones que hace el propio Fernando de Szyszlo al respecto en que su posición es por demás elocuente llevando esta visión sociologista hasta un punto muy radical cuando afirma:

El artista latinoamericano ha vivido la misma circunstancia general, con las inevitables diferencias de época y situación que los artistas de todos los tiempos y todas las latitudes que no habitan en la metrópoli... el artista de provincia, el artista marginal padeció siempre una situación colonial que, política, social y culturalmente se le imponía desde las capitales... (SZISZLO, 1977, p. 34).

Como puede verse, bajo esta perspectiva, que adquiere una gran relevancia en los estudios acerca del arte latinoamericano a partir de los años setenta, vemos un planteamiento de identidad implícita,

en que la otredad - lo europeo y lo norteamericano -, y por lo tanto, su opuesto, lo que “nosotros somos”, está definido en términos de la relación social y política concreta en un momento y en un espacio histórico determinados. Esta visión sociológica, no está por demás reiterarlo, se opone a la visión ilustrada, mencionada en el apartado anterior, en que esta última está fundada en la idea de una identidad dada más que por una relación de subordinación económica, política y por tanto, cultural y artísticamente, por una necesidad de ilustrarnos y llegar a tener un arte como lo marca las tendencias producidas en la metrópoli.

Bajo la perspectiva de la mirada del sujeto sociológico, podemos encontrar una importante cantidad de trabajos en la literatura de estudios del arte en Latinoamérica, sobre todo los que utilizan el concepto de identidad entendido como un proceso social, tal es el caso, entre otros, del texto “El indio alfarero como construcción ideológica variaciones sobre un tema de Francisco Laso” de Gustavo Buntinx (BUNTINX, 1994, p. 69-102) o “Imágenes e identidades: Europa y América” de Georges Roque (ROQUE, 1994, p. 1017-1030) o “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación” de Nelly Richard. (RICHARD, 1994, p. 1011-1016)

Una posición bastante radical del concepto de identidad ligada a esta visión sociológica del sujeto está dada por Federico Morais, El parte del principio de que la problemática acerca de la identidad del arte latinoamericano es una discusión impuesta desde el exterior: “Por lo general, la mención de América Latina va acompañada de la cuestión de nuestra identidad. Es decir, fueron ellos, los euro-norteamericanos, quienes nos formularon a nosotros la pregunta: ¿quiénes somos nosotros, latinoamericanos?” (MORAIS, 1990, 5). Después pasa a plantear las

razones de porqué el discurso de nuestra identidad está dado por la metrópoli al decir: “pregunta que, naturalmente, nunca se hicieron a sí mismos, porque en su autosuficiencia se consideran únicos, por encima de toda sospecha”. De ahí Morais llega a la idea que nos interesa rescatar y que da cuerpo sustantivo a esta visión sociológica de identidad: “Es necesario superar tanto la “neurosis de la dependencia”... como la “neurosis de la identidad.” (*Ibidem*)

En este texto, que si bien polemiza en ciertos puntos nodales con la posición de Marta Traba, no deja de tener una visión sociológica de la identidad, Morais llega a un posicionamiento muy radical al respecto: no es la función del arte latinoamericano contemporáneo tener una posición de resistencia frente a la metrópoli, sino más bien, una posición *liberadora*. Esto lo podemos ver en su texto cuando afirma: “A pesar de la vehemencia verbal, la resistencia de Traba sugiere pasividad. O más que eso, el mantenimiento de cierto tipo de arte puede corresponder a una especie de inmovilismo político y social, o de subdesarrollo artístico” y a pesar de que acepta los méritos de la posición de Traba, pues tiene “el mérito enorme de haber sido una de las primeras en manejar un concepto global y abarcador sobre el arte latinoamericano” concluye con una tesis en su contra “Claro, no estoy de acuerdo con esta visión apocalíptica que Traba tiene del arte de vanguardia”. (*Ibidem*) Para Morais, a diferencia de Traba, el arte de vanguardia juega un papel muy importante, en la liberación del arte latinoamericano, incluso citando a Ferreira Gullar concluye:

Necesitamos la industria y el know-how que ellos tienen (se refiere a las cultura euro-norteamericana), pero con esa industria y eso know-how, que necesitamos para liberarnos, viene la dominación. Así, lo nuevo es para no-

sotros, contradictoriamente, la libertad y la sumisión. Por eso mismo es que la lucha por lo nuevo, en el mundo subdesarrollado, es una lucha antiimperialista. (*Idem*, p. 17)

En conclusión, Morais plantea al arte de vanguardia latinoamericano como una posibilidad *liberadora*, mientras que por su parte, Traba, considera que el arte latinoamericano debe elaborar un arte figurativo o ligeramente abstracto para resistir al arte de vanguardia proveniente de los grandes circuitos comerciales que en su voraz mercantilismo convierte al arte en un “verdadero circo”.

Bajo esta perspectiva resulta muy interesante el texto de Andrea Giunta, *Strategies of Modernity in Latin America*, (GIUNTA, 1966) por que en él se expone, bajo la conceptualización de lo que yo he llamado en este ensayo la visión de identidad del sujeto sociológico, tres movimientos artísticos que han significado otras tres tantas estrategias de oposición del arte latinoamericano a la imposición del canon artístico euro-norteamericano establecido por la modernidad y de las cuales hablaré a continuación.

La primera estrategia a la que se refiere es a *la estrategia del tragar*, refiriéndose al movimiento de la Antropofagia del Brasil en los años veinte de Tarsila do Amaral y Mario de Andrade cuando afirma: “Pocas imágenes son tan exitosas como ésta del tragar: comerse al hombre blanco, devorándolo y digiriéndolo.” (GIUNTA, 1966, p. 55) La idea es oponer al “buen salvaje”, construido por el imaginario colonizador, la idea brutal y radical del “salvaje caníbal”. Este caníbal como dice Haroldo de Campos es un antologista: “Solamente se come a aquellos enemigos que considera de valor, se come su proteína y el tuétano de sus huesos, para obtener energía y renovar sus fuerzas naturales, lo demás, lo tira a la basura.” (*Idem*, p. 57)

La segunda estrategia a que se hace mención en este texto es *la estrategia del mapa invertido* que se refiere al movimiento *La escuela del sur* de Joaquín Torres-García que se resume en el texto “... Nuestro norte es el sur. No debe haber norte para nosotros, excepto en oposición a nuestro sur”. El interés de Torres era el fundar una escuela de la plástica que generara un arte popular, monumental, metafísico y ritual y en este sentido voltea a ver al arte Inca, de esta manera, la propuesta de Torres, según Giunta, lo llevaría a plantear la idea de invertir el mapa de generación del arte moderno y “hacer de América la medida del universo.” (*Idem*, p. 59)

La tercera estrategia, establece Giunta, es la que llama *la estrategia de la apropiación de la apropiación* en ella se refiere al trabajo artístico de Wilfredo Lam. Según ello, Lam propone apropiarse de las formas y la estructura del cubismo, el cual, a su vez se había apropiado de las formas y estructuras del arte primitivo para con ello como él mismo lo dice: “tomar el arte africano y hacerlo operar en su propio mundo, en Cuba. Yo necesitaba expresar en mi obra energía combativa, la protesta de mis ancestros”. (*Idem*, p. 61). En este sentido se plantea que Lam quería una rebelión basada en la reivindicación de la mezcla de la cultura. Esta posición estaría fundada en dos perspectivas: la consolidación del campo artístico de Latinoamérica y el retomar la vanguardia Europea.

En este sentido, es que Andrea Giunta plantea que existen estas estrategias que implicaban ante todo una inversión ideológica de los valores artísticos. Devorar, invertir y reapropiarse de los elementos culturales para construir un discurso propio de carácter subversivo que conforman una construcción plástica “como parte de un programa de la liberación de la cultura”.

En estos planteamientos expuestos, Traba, Giunta, Morais, la legitimidad se encuentra definida fundamentalmente como un acto de fuerza, en contra de la imposición de los cánones euro-norteamericanos, por la presencia del arte latinoamericano. Entonces, el arte latinoamericano puede tener una posición de reconciliación, por un lado, con sus condiciones sociales y económicas y, por el otro, con sus tradiciones estéticas, ya sea como resistencia o como liberación o como cualquier otra opción de carácter subversivo.

La visión posmodernaⁱⁱⁱ

La visión del sujeto posmoderno, comienza a tener una fuerte presencia en la reflexión teórica cultural a partir de los años ochenta en diversas disciplinas sociales: la sociología, la antropología y los estudios sobre la creación y la cultura. Su acepción de la identidad como parte de la visión posmoderna del sujeto tiene un fuerte carácter pluralista como se mencionó en páginas anteriores y esta fuertemente imbricado con la problemática de la modernidad.

Este tercera acepción de la identidad tiene una relación importante con las distintas perspectivas del conocimiento y la crítica que plantean la existencia de una modernidad que ha traído consigo una etapa o un *momentum* posterior a ella, ya sea, según el matiz que cada perspectiva le adhiera, de superación o máximo desarrollo de degeneración corrupta. La problemática en torno a lo posmoderno se encuentra imbricada en torno a los conceptos de modernidad, globalización, mestizaje e hibridación. En este sentido García Canclini afirma lo siguiente: "... entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prác-

ticas. Cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras." (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. III)

Otra posición muy cercana a este planteamiento es la que hace Serge Gruzinsky al respecto que afirma que: "Si conociéramos mejor el siglo XVI ... ya no discutiríamos el problema de la globalización como si ésta fuera un fenómeno nuevo y reciente" y continúa con un juicio que podría poner en duda muchos de los planteamientos que al respecto se han realizado: "Desde el Renacimiento, la expansión de occidente ha producido híbridos por todo el mundo, al mismo tiempo que genera reacciones de rechazo". Con ello Gruzinsky pasa a articular su planteamiento acerca de lo mestizo: "A lo largo del planeta, el fenómeno del mestizo aparece fuertemente ligado a los albores de la globalización económica que coronaron la segunda mitad del siglo XVI, un siglo que... fue el siglo ibérico por *excelencia*, así como nuestro siglo se ha convertido en el siglo norteamericano" (GRUZINSKI, 2002, p. 4).

En este sentido, hablar de identidad después de la modernidad es romper con todos los conceptos *sólidos* que se habían fundado en la tradición, (familia, estado, sindicato, sólo por mencionar algunos) y es romper también, con una identidad fundada en ellos. En los tiempos que corren, en lo que Sygmunt Bauman llamaría la "modernidad líquida", la identidad es algo que desaparece en la medida que se disuelve el Estado-Nación, de ahí que él plantea que:

La identidad nacional concienzudamente construida por el Estado y sus organismos tiene por objetivo el derecho de monopolio para trazar el límite entre el *nosotros* y el *ellos*", es por ello, continua "que el concepto de

identidad se ha vuelto completamente ambiguo, ... que sólo se esgrime en el contexto de un conflicto, en el campo de batalla: se trata de un concepto que, queriendo unir, divide, y queriendo dividir, excluye, de tal manera que, si alguna vez sirvió como estandarte para la emancipación, hoy puede resultar una forma encubierta de opresión.” (BAUMAN, 2005, p. 54).

Como podemos apreciar bajo este concepto posmoderno de identidad el planteamiento de la existencia del arte latinoamericano como una unidad en sí misma, al igual que el arte de cualquier región del mundo, acaba por dejar de tener sentido. De este planteamiento se desprende que buscar una forma de encausar los intentos por plantear la existencia de un arte latinoamericano tendría que partir de establecer que ese “ser latinoamericano” es una forma de referirse a un lugar geográfico en que la pluralidad es de tal envergadura que pretender establecer esencias o naturalezas definidas se vería como un intento estéril, para no decir ingenuo.

En esta perspectiva, la naturaleza y lo propio de cada manifestación artística, de cada artista o de cada corriente, no se puede inscribir en una totalidad de lo latinoamericano. Esto es válido, a partir de la multiculturalidad que se vive en los propios países centrales, para Latinoamérica y para todas las regiones del mundo, África, el Medio y el Lejano Oriente, etc. Desde este punto de vista, la problemática que tiene como resultado la *angustia de la identidad* a la que se refería Morais, simplemente salta por los aires hecha mil pedazos, pues lo determinante ya no es entonces, el lenguaje artístico basado en una tradición lo que unifica al *nosotros* con respecto a los *otros*, sino que todos los individuos, en cuanto sujetos, nos constituimos en los *otros* con respecto a todos los otros. Y por ello, en este mundo de globalización económica, la aldea

global de la que hablaba Marshall McLuhan, donde el único parámetro valorativo es la vorágine del mercado sin fronteras, las manifestaciones artísticas acuden al mercado de obras artísticas, que es la única forma en que pueden constatar la posibilidad de su *existencia*, simplemente como productos individuales, o como productos de un artista, o en su caso, como el producto de un artista que plantea en sus obras referentes estéticos propios de determinada corriente, que por cierto es lo más lejos que puede llegar el planteamiento colectivista.

Como puede verse esta visión en muchos aspectos está fuertemente permeada de un espíritu pesimista, donde el mercado se ve convertido en el único patrón de reconocimiento. Esta cuestión ya era planteada por Marta Traba en los años setenta, sin embargo, ella establecía como posibilidad de existencia del arte latinoamericano la resistencia. Resistencia que se enfrentaba desafiante al mundo del arte en los países desarrollados, que se caracteriza por ser una “producción incesante de arte de consumo, eliminación del concepto... que sirvió incondicionalmente a un proyecto imperialista destinado a descalificar las provincias culturales” (TRABA *apud* MORAIS, 1990, p. 9).

Por el contrario, bajo el concepto de identidad posmoderna que aquí he desarrollado, la resistencia que propone Traba, deja de tener sentido, pues la relación bipolar entre *el imperio y la provincia* deja de funcionar como eje rector de la crítica del arte. Ya no queda el nosotros que se resiste (Traba) o se libera (Morais) o que se traga al otro (Antropofagia) sino simplemente queda el *individuo* como tal. Este planteamiento nos puede llevar a una conclusión sumamente derrotista y probablemente es por ello que surge el escepticismo, y a veces la actitud cínica, que se transpira a través de este posicionamiento, pues bajo esta perspectiva en

el mundo cultural y con ello, dentro del campo artístico, la ente identitaria definitoria ya no es el país, la región o el continente, sino lo único que ha quedado es el individuo posmoderno. Este, como fuerza individual acude al mercado a postular su quehacer artístico. Este individuo, si bien es cierto que está dotado de múltiples identidades, también, lo cual no deja de ser angustiante, en muchos aspectos se encuentra solitario en su incomunicable unicidad.

El plantear este tipo de identidad pluralista basada en una visión, que en los párrafos anteriores he llamado una identidad basada en el *sujeto posmoderno*, que buscaría conceptualizar al arte latinoamericano sin caer en una idea de la identidad ilustrada, ni una visión sociologista, nos lleva a plantear que probablemente también pudiera existir una visión optimista de ella. Alguna tentativa conceptual podría salir de ese pesimismo si partiera de conceptualizar a los distintos individuos como unicidades identitarias que poseen determinados rasgos e intereses comunes que podría posibilitar en este mundo multicultural el enmarcarlos, no por su identidad adscrita a un país o a un continente, sino como conformadores de constelaciones conceptuales.

Una tentativa que podría ir en este sentido es la que hace Mari Carmen Ramírez en su texto que llama “Reflexión heterotrópica: las obras” (RAMÍREZ, 2000). Sin que yo pretenda afirmar que la elaboración conceptual y la experiencia curatorial de *Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968*, de Mari Carmen Ramírez se funda íntegramente en una idea de identidad posmoderna tal como aquí se le ha entendido, sí me atrevo a decir que muchos de los planteamientos que ahí se hacen tienen rasgos de esta visión de la identidad.

Mari Carmen Ramírez en esta experiencia curatorial organiza la ex-

posición en siete constelaciones articuladas en torno a criterios conceptuales que condensan aspectos críticos –tanto ideológicos y formales– del desarrollo de las vanguardias latinoamericanas. Esas constelaciones son: Promotora, Universalista-Autóctona, Impugnadora, Cinética, Constructiva, Óptico-Háptica, Conceptual. Según ella: “Cada una de estas configuraciones está concebida como una categoría abierta y flexible capaz de relacionar, en un mismo espacio crítico y museográfico, a artistas, obras, estilos y temporalidades dispares” A continuación establece: “La utilidad de las constelaciones... radica en que ellas trascienden tanto las lecturas fragmentadas elaboradas a nivel nacional como la absurda desintegración de nuestros perímetros regionales”. Posteriormente se hace la pregunta central para el efecto de nuestro ensayo: “¿Existe, de hecho, lo latinoamericano...?” Y a continuación ella misma responde: “Difícil pregunta, imposible de ser respondida sin caer en absolutos o esencialismos improbables” (RAMÍREZ, 2000, p. 25).

En ese sentido, lo que la muestra referida busca, según la autora, es escapar de forma deliberada al paradigma historicista con que siempre se ha pretendido encasillar lo mejor y más destacado de la producción artística en América Latina. Para ello la visión constelar que plantea, implica una configuración arbitraria de puntos de vista así como actitudes a menudo contradictorias o en abierta tensión. En este sentido para ella este sería el punto generador de su propuesta en que “desde la perspectiva de nuestro continente, afirma Ramírez, Heterotopías significa que las respuestas al modelo modernista inicial no tuvieron-lugar debido a la unilateralidad inflexible del eje hegemónico legitimador con sus reglas y axiología conocidas. O sea, que sucedieron y tuvieron efecto SIN-LUGAR, pero sólo con respecto a la

lectura eurocentrada de Occidente o en-simismada de los Estados Unidos, que es lo mismo" (*Idem*, 23).

Como puede verse esta posibilidad de considerar a la América Latina como el no-lugar tiene una fuerte connotativa que considera a la identidad en el sentido más plural del término, esto es, como dijimos anteriormente, fundamentado en una visión no esencialista, sino pluralista de la identidad al afirmar la heterogeneidad y la contradictoriedad de la identidad cultural con lo que se estaría aseverando que no hay culturas uniformes. Lo que existen, en todo caso, son rasgos de identidad que nos van a permitir entender las respuestas contradictorias que cada sujeto puede dar, tanto individual como colectivamente, a ciertas situaciones y problemas.

A manera de conclusión

Sin haber pretendido agotar la discusión con respecto a la problemática de la identidad artística en América Latina a partir de estas tres conceptualizaciones que se fundamentan en tres visiones del sujeto social, como ya lo mencioné: la ilustrada, la sociológica y la posmoderna, me parece que se puede ir estableciendo parámetros de análisis que permitan entender cuáles son los elementos conceptuales en las diferentes líneas de reflexión con respecto a esta temática, que muchas veces no se encuentran explícitamente desarrollados en los discursos de críticos, pensadores, analistas y demás actores involucrados en dicha temática.

El localizar el concepto de identidad artística que se subsume en las diferentes perspectivas de comprensión acerca de la latinoamericanidad en el arte, permitiría, como una derivación teórica de ella, abordar, a través de este instrumental analítico, la problemática referida a los procesos y rutas que sigue el mecanismo

de legitimación de la actividad creativa en general y de las obras artísticas en particular. Con ello se estarían abriendo caminos para proponer tentativamente postulados que podrían plantear la relación entre los criterios de legitimación y el tipo de identidad de referencia.

Bajo esta perspectiva se podría sugerir de manera preliminar que la *identidad ilustrada* basa sus criterios consagratorios en la integración de la obra artística a los valores canónicos europeo-norteamericanos externos a la realidad provincial latinoamericana; por su parte, *la identidad sociologista*, plantea que la legitimidad está dada en torno al proceso de lucha y subversión que el quehacer creativo lleva a cabo en contra de esos valores, y finalmente, *la identidad posmoderna*, sin perder la necesidad de constituirse como un elemento opositivo a ese canon, no hace de ello su única ruta, sino que recibe los estímulos del modelo central y los reprocesa, esto es, como dice Ramírez: "las utopías (como no-lugar) no valen por sí propias a no ser que estén invertidas, que sean posibles o bien que operen de modo reciclable". (RAMÍREZ, p. 23).

Bibliografía:

ACHA, Juan. In: DAMIÁN Bayón (ed.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

ACHA, Juan. Problemas artísticos de América Latina. In: *Arte, Historia e identidad en las Américas*. México: I. I. E. UNAM. 1994.

AGUSTÍN, José. *La contracultura en México*. México: Libro de Bolsillo, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidad*. Buenos Aires: Lo-sada, 2005.

BUNTINX, Gustavo. El indio alfarero como construcción ideológica. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso. In: *Arte, Historia e identidad en las Américas*. México: I. I. E. UNAM, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 2003.

GIUNTA, Andrea. Strategies of Modernity in Latin America. In: MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the Fantastic*. Londres: MIT Press, 1996.

GRUZINSKI, Serge. *The mestizo mind*. New York: Routledge, 2002.

GUTIÉRREZ, Roberto. *Identidades políticas y democracia*. México: IFE, 2001.

HERNÁNDEZ, Orlando. Mapa (incompleto) de Por América. In: *Por América la obra de Juan Francisco Elso*. México: I. I. E. UNAM, 2000.

MORAIS, Federico. *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. Cuba: Casa de las Américas, 1990.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político*. Barcelona: Paidós, 1999.

PAZ, Octavio. Introducción. In: DAMIÁN Bayón (ed.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

PAZ, Octavio. Los privilegios de la vista. In: *México en la Obra de Octavio Paz*. México: F.C.E., 1987.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Reflexión heterotópica: las obras. In: *Heterotopías medio siglo sin-lugar. 1918-1969*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

RICHARD, Nelly. La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. In: *Arte, Historia e identidad en las Américas*. México: I. I. E. UNAM, 1994.

i Tomás Ejea Mondoza. Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco de la Ciudad de México. Contato: tomas.ejea@gmail.com

ii Aquí cabría hablar de la propuesta que Paz hace en *El laberinto* de la soledad acerca de los Pachucos y la crítica que José Agustín le plantea al respecto: "Octavio Paz,... los consideraba (a los pachucos) un extremo, clowns impasibles y siniestros, pasivos y desdeñosos, sadomasoquistas que pretendían aterrorizar y que en realidad sólo mostraban vocación de víctimas, para llamar la atención, o de delincuentes, para ser "héroes malditos". No contento con esta andanada de rechazos, don Octavio descalificó al pachuco como un ser inútil que no reivindicaba ni la raza ni la nacionalidad de sus antepasados, y cuya rebeldía era un "gesto suicida, pues el pachuco no afirma nada, no defiende nada, excepto su exasperada voluntad de no-ser"; es "una llaga que se muestra, una herida que se exhibe y que es adorno bárbaro, caprichoso y grotesco. En efecto, eran una herida que se exhibía, pero Paz condenó la llaga y no el cuerpo enfermo en que había brotado. A fin de cuentas redujo un complejo fenómeno cultural a museo de horrores, y lo utilizó para tejer metáforas y ejercitar el estilo." (AGUSTÍN, 2004, p. 19)

iii El concepto de posmodernidad es muy polémico pues en su discusión entrarían en juego términos como modernidad reflexiva, capitalismo tardío, etc. Para no entrar en una controversia teórica que rebasa los propósitos de este ensayo lo utilizaré en una de sus acepciones más simples, esto es, entender lo posmoderno como un planteamiento que se refiera a una etapa cronológica y formalmente posterior a la modernidad tardía.

Recebido em 20/07/2015
Aprovado em 31/07/2015

**La Extensión Universitaria:
un espacio fundamental para el desarrollo de la gestión cultural**

**A Extensão Universitária:
um espaço fundamental para o desenvolvimento da gestão cultural**

**The University Extension:
a fundamental space for the development of cultural management**

Ahtziri E. Molina Roldánⁱ

Palabras clave:

Extensión Universitaria
Gestión Cultural
Profesionalización

Resumen:

Las Instituciones de Educación Superior (IES) en el continente han delineado tres tareas sustantivas la enseñanza, la investigación y la extensión de los servicios universitarios a la población en general. Esta tercera función, fue impulsada en la Reforma Universitaria de Córdoba (1918) pues se consideró que este era el modo de regresar a las sociedades que crearon y sustentaron a las universidades cuando el acceso a este nivel educativo era muy reducido. Sin embargo, la recomposición del sistema universitario en el último siglo ha transformado los objetivos, estrategias de operación y resultados universitarios. Por un lado se propone un mayor acercamiento al mercado laboral y otro desde la nueva izquierda que replantea el compromiso social con las comunidades que tiene la educación superior. En este disímbolo panorama la extensión universitaria sigue latente como una actividad sustantiva de las IES, aun cuando los horizontes se han diversificado y en ocasiones invisibilizado. Esta ponencia tiene como cometido identificar los distintos caminos adoptados por las estructuras de extensión universitaria en México, y a partir de ello explorar las posibilidades de que la gestión cultural le brinde herramientas para su capacitación e incluso profesionalización. De este modo, ambos campos saldrían beneficiados.

Resumo:

As Instituições de Ensino Superior (IES) no continente têm esboçado três áreas substantivas de serviços de ensino, pesquisa e extensão universitária para a população em geral. Esta terceira função foi impulsionada na Reforma Universitária de Córdoba (1918) porque se considerou que esta era a maneira de se voltar para as sociedades que criaram e sustentaram as universidades quando o acesso a este nível era muito baixo. No entanto, a reestruturação do sistema universitário, no século passado mudou os objetivos, estratégias e resultados operacionais da universidade. Por um lado se propõe estar mais perto do mercado de trabalho e, por outro, a partir da nova esquerda se reafirma o compromisso social com as comunidades que têm o ensino superior. Neste cenário, a extensão universitária segue presente como uma atividade substantiva da IES, mesmo quando os horizontes se diversificaram e, por vezes, a tornam invisível. Este artigo tem a tarefa de identificar os diferentes caminhos percorridos pelas estruturas de extensão universitária, no México, e deste para explorar as possibilidades para que a gestão cultural forneça ferramentas para sua capacitação e profissionalização. Assim, os dois campos seriam beneficiados.

Palavras chave:

Extensão universitária

Gestão cultural

Profissionalização

Keywords:

University extension

Cultural management

Professionalization

Abstract:

Higher Education Institutions on the continent have outlined three substantive tasks of teaching, research and university extension services to the general population. This third function was driven in the University Reform of Córdoba (1918) because it was felt that this was the way to return to societies that created and sustained the universities when access to this level was very reduced. However, the restructuring of the university system in the last century has changed the objectives and strategies of the universities. On the one hand closer to the labor market, and one from the new left that redefines the social commitment to the communities that have higher education. In this paradoxical scenario, university extension is still present as a substantive activity of the higher education, even when the horizons have diversified and sometimes have become invisible. This paper aims to identify the different paths taken by the structures of university extension in Mexico, and from this to explore the possibilities for cultural management will provide tools for training and even professional. Thus, both fields would benefit.

La Extensión Universitaria: un espacio fundamental para el desarrollo de la gestión cultural

Las Instituciones de Educación Superior (IES) en América Latina promueven fundamentalmente tres tareas básicas: la docencia, la investigación y la extensión de los servicios universitarios a la población en general. La tercera función, emanó de los postulados de las Reformas de Córdoba de 1918ⁱⁱ; pues se consideró que por esta vía se podía regresar a las sociedades que crearon y sustentaron a las universidades cuando el acceso a este nivel educativo era aún más reducido que en la actualidad.

Sin embargo, el sistema de educación superior en el último siglo ha tenido reestructuraciones importantes, donde el papel de las instituciones de educación superior (IES) ha pasado de ser un espacio de generación de conocimiento a un espacio de aprendizaje de competencias que le permitan al estudiante convertirse lo antes posible en una persona apta para el desarrollo laboral. Esto sucede a las grandes tendencias internacionales que emanan del proceso de Boloniaⁱⁱⁱ donde se busca mayor internacionalización y la homologación por competencias de los estudios a nivel mundial.

La recomposición del sistema universitario en el último siglo ha transformado en gran medida los objetivos, estrategias de operación y resultados universitarios. Por un lado se propone un mayor acercamiento al mercado laboral (modelo neoliberal) y por otro lado desde la nueva izquierda que replantea el compromiso social con las comunidades que tiene la educación superior.

En este disímbolo panorama la extensión universitaria sigue latente como una actividad sustantiva de las IES, aun cuando los horizontes se han diversificado.

Este artículo tiene como cometido identificar los distintos caminos adoptados por los modelos de extensión universitaria en México, y a partir de ello explorar las posibilidades que tiene la gestión cultural para brindarle herramientas de capacitación e incluso profesionalización. Lo anterior, partiendo de que las políticas hoy en día gravitan en América Latina sobre quiénes son los actores fundamentales de la extensión universitaria. Las diferentes asociaciones nacionales de universidades se han colocado en las antípodas de hacer de cada universitario un extensionista (Argentina), o generar un servicio profesional de gestores culturales universitarios (Colombia y Brasil). La ANUIES en México no ha planteado una postura específica sobre los extensionistas y su formación, es por eso que se toma esta ocasión para plantear una oportunidad para la retroalimentación de la tercera función universitaria se retroalimente y articule con el cuerpo de conocimientos que está creando y fortaleciendo la gestión cultural.

Se entiende por extensión la relación que las instituciones de educación superior tienen con la sociedad no activa en la vida de las mismas^{iv} (SERNA, 2004, p. 78), y es a través de este espacio que la Universidad entrega cuentas a la sociedad sobre su desempeño en las otras dos funciones. Esta área pone en contacto el conocimiento generado en las IES con las realidades sociales para el mejoramiento de la vida de las comunidades (VILLASEÑOR, 2003, p. 67).

El sello de la extensión universitaria América Latina, a diferencia de las universidades europeas y norteamericanas

canas, es que: “la extensión universitaria busca el mejoramiento de la vida, el desarrollo y el cambio social de las comunidades para alcanzar el bien común” (VALDÉS *apud* SERNA, 2004, p. 79). De esta forma, el perfil de la Extensión Universitaria en América Latina busca ser solidaria, democratizante e incluyente, consciente y con actitud crítica; así es como históricamente se ha caracterizado a esta función.

Aún dentro de un momento crítico en el cual los parámetros de una Educación Superior exitosa son más bien de carácter económico expresados mediante los modos de financiamiento y calidad de las IES, en el cual los principales indicadores se refieren a asuntos de docencia e investigación, insistimos en la necesidad de reconocer su importancia y hacer más eficiente la tercera función de la universidad. Pues es difícil encontrar en las tablas de evaluación de las IES que la Extensión sea considerada una parte fundamental y que se considere la valía de estas tareas para conocer la calidad de las instituciones y el impacto social de las mismas. Esta situación genera un gran demérito y falta de atención a esta tercera función sustantiva. Lo anterior se puede corroborar en informes de la educación superior, indicadores, etc., donde esta función es contemplada superficialmente. (LÓPEZ SEGRERA, 2011; Programa sectorial de Educación 2013-2018; UNESCO, 2009)

Cabe también mencionar que, parte de los rezagos existentes derivan de la escasa profesionalización de los funcionarios de la extensión universitaria. Este artículo revisa el vínculo que puede darse entre esta actividad universitaria y el cuerpo de conocimientos aportado por la gestión cultural; pues se identifican como tareas altamente afines y con la amplitud y diversidad de horizontes que plantean ambas activida-

des se encuentra que son susceptibles de compartir metodologías de trabajo y también objetivos de realización.

I. La necesidad de la tercera función

En los últimos años, la matrícula de educación superior en todos los países se ha incrementado, haciendo posible que cada vez sea más la población que accede a los conocimientos y la cultura de las IES. En la última década, en algunos países de América Latina, la matrícula en ES se ha duplicado. En México, el crecimiento ha sido bajo en comparación con otros países de la región, como es el caso de Chile, Uruguay, Cuba y Paraguay, donde la tasa bruta de escolaridad se duplicó, mientras que en el caso nacional sólo aumentó una tercera parte de la matrícula.

Si bien, cada vez más jóvenes tienen la posibilidad de ingresar a la ES, las desigualdades acumuladas históricamente en la región son difíciles de remontar en pocos años: a principios del siglo XXI, menos de la quinta parte de la población en América Latina ha logrado acceder a la educación superior. En este sentido, la extensión universitaria tiene un rol importante que jugar en hacer llegar a más población los beneficios de la educación superior. Sin embargo, las políticas de las IES no siempre consideran a esta función como una que pueda aportar elementos para abatir el rezago^v.

Si contamos sólo la población que está inscrita en alguna de las IES en México, ésta únicamente representa 2% del total de la población nacional. Para resaltar aún más la problemática, la CEPAL señala que apenas el 18% de la población entre 25 y 59 años en México ha alcanzado los trece años o más de escolaridad. Ante estas cifras, es evidente que hoy en día, un gran sector de

la población queda excluido de los conocimientos y las propuestas culturales que se socializan en las universidades e IES. Como es posible observar, hay una oportunidad importante para que la extensión haga aportaciones directas para mejorar a la sociedad, aunque frecuentemente su labor se considere más bien de carácter suntuario o superficial. Existen pocas investigaciones que reflexionen sobre el papel de la tercera función. La comprensión de lo que se entiende por extensión ha variado ampliamente en los últimos años: especialmente dada la diversificación del este nivel educativo, así como la intensa participación de la iniciativa privada^{iv}. La particularidad de cada institución, así como los cometidos de las instituciones, han modificado las comprensiones de lo que se entiende por extensión, llevando a que, desde la década de los noventa del siglo pasado, además de las nociones tradicionales de extensión universitaria, difusión cultural, divulgación de la ciencia y enlace comunitario, se incluyera la noción de vinculación y comunicación universitaria e incluso, en ocasiones, esta ha pasado a sustituir otras de las nociones o tareas principales de la extensión en el corazón de las IES. A continuación se realizará una revisión sucinta de las nociones básicas del tema.

II. Nociones básicas

Para comenzar es necesario establecer una de las definiciones de uso más frecuente la de: Extensión Universitaria y/o tercera función sucede en las IES y no es susceptible de ser catalogado como docencia o investigación, ni la administración que deriva de estas otras dos funciones. Es una especie de cajón de sastre donde a partir de la noción de universalidad y apertura al conocimiento, se plantea como una posibilidad de crecimiento y proyección de las IES en muchos temas. Por lo

tanto, aquí se propone que la tercera función, como la noción de cultura, responde hoy a muchos métodos de trabajo y nociones con los que dialogan las propuestas de la gestión cultural.

Como se observa, dentro de la extensión universitaria existen varios modelos y tipos de actividades que han predominado en distintas instituciones en diferentes periodos, que han impactado y definido las políticas universitarias relacionadas con esta función. Siguiendo principalmente la conceptualización de Serna, se establecen aquí los conceptos básicos de la tercera función sustantiva que este autor plantea, y además se agregan otras que se observan vigentes en la organización de las IES.

1. Extensión universitaria

Se entiende por extensión la relación que las instituciones de educación superior tienen con la sociedad no activa en la vida de las mismas (SERNA, *Op cit*, p. 78) y es a través de este espacio que:

Las universidades... deben contribuir al contacto reflexivo con la realidad, seguida del compromiso para transformarla. La extensión tiene, en potencia, una dimensión educativa de importancia excepcional... a través de la cual la Universidad debe ser una conciencia que no sólo crítica, sino que actúa [para] acompañar a las personas y grupos humanos en la búsqueda de la respuesta a sus problemas. (*Idem*, p. 99-100)

No obstante, al pensar en el concepto de extensión proponemos pensar en la "integración y transformación mediante la difusión, divulgación, promoción y servicios del conocimiento científico, tecnológico, artístico y humanístico" (ANUIES *apud* SERNA, 2004, p. 84) que propicie un desarrollo armónico de las sociedades.

Por su parte Ejea y Garduño la definen como: todas aquellas actividades que no sean Docencia o Investigación. Esto abre un espectro muy amplio de lo que cabe en esta noción. Lo cual, como observaremos más adelante, implicará ciertas contradicciones entre lo que abarca una definición y la otra.

Tradicionalmente este término era el más completo, el que incluía todas las actividades; sin embargo, debido a los cambios sustantivos en las tareas de la función, esta acepción ya no es completamente incluyente. Más aún, contrario a lo que este autor plantea aquí, las definiciones de extensión universitaria en la práctica también incluyen a los propios agentes universitarios estén en activos o no. Por lo tanto, esta tarea ha dejado de ser únicamente un espacio de atención para la población externa y también se ha convertido en un modo de atender las necesidades no académicas de los universitarios; tales como son los casos de las actividades deportivas, artísticas, de salud, entre otras.

2. *Difusión cultural*

La finalidad de la difusión cultural es transmitir a la sociedad los conocimientos, resultado de las investigaciones, las concepciones de cultura nacional y universal, las costumbres, entre otras cosas, principalmente de manera unidireccional universidad-sociedad, a través de diversos instrumentos entre otros: “publicaciones, museos y exposiciones, conferencias, funciones de cine y actividades artísticas” (SERNA, *Op cit*, p. 87) que rara vez se realizan como respuesta a las necesidades e intereses sociales, imponiendo muchas veces visiones del mundo y modos de vida que no son compatibles con los contextos sociales e históricos. Hay que mencionar que esta tarea fue dada a las universidades previamente a la existencia de secretarías, consejos e institutos de

cultura en el país. Con lo cual, la función de de “difundir la cultura” como tarea particular de las IES ahora está cuestionada (en cuanto a que tiene otras fuentes de hacerse), pues los nuevos planes de educación superior, no contemplan tal espectro en presupuestos u objetivos específicos como lo hizo en el pasado.

Como definición de trabajo se considera (retomando a GARDUÑO; EJEA, 2014) como la función dedicada a la producción y promoción de actividades artísticas, deportivas y diversas expresiones culturales, además de otras formas de conocimiento propias de los territorios donde está inserta la institución, así como la interacción con aquellas que sucedan más allá del territorio de origen.

Cabe mencionar también, que los perfiles de las actividades culturales en las universidades se han modificado principalmente en dos direcciones. Las actividades de esta función cada vez están menos dirigidas a un público general y ahora tiene dos cometidos específicos dentro del ámbito universitario. Lo cual, a su vez, responde en gran medida a los perfiles integrales por competencias que las universidades han adoptado como parte fundamental de sus planes de estudios. Siendo esta la nueva meta principal de los programas de difusión cultural, entonces se desdibuja la posibilidad de contemplar la tarea de difusión cultural como una de extensión extra muros de la cultura, sino se convierte principalmente en una opción de atención a la población universitaria.

Otra tendencia importante en el mundo de la difusión cultural es la creación de las empresas culturales universitarias (como en el caso de la Universidad de Guadalajara)^{vii}, donde los productos culturales pasan de ser bienes y servicios públicos a formas de ingreso para ser utilizados como fuente

de ingreso para el sostenimiento de la propia institución. Esta concepción de carácter empresarial modifica ampliamente el sector al cual está dirigida la tercera función, así como los propósitos a alcanzar; pues entre otras cosas puede desdibujar los públicos destinatarios a partir de los cuales se dirige y los objetivos que tiene al hacerlo.

3. *Divulgación o Comunicación de la ciencia*

Según Sánchez (2003, p. 9) “la divulgación de la ciencia es una labor multidisciplinaria cuyo objetivo es comunicar... el conocimiento científico a distintos públicos voluntarios”. Con ello se busca promover el análisis crítico de los hechos sociales para crear conciencia de las situaciones en las que se vive, a fin de estimular la participación política de la sociedad para que intervenga en la transformación de sus esquemas de pensamiento, exigiendo mejores condiciones de vida.

Para fines de este trabajo se le conceptualiza la *divulgación o comunicación de la ciencia* como la producción, promoción y comunicación del conocimiento científico de carácter básico y aplicado en forma pertinente y eficaz para el beneficio de la sociedad.

Los alcances de este modo de extensión han sido magros, pues con frecuencia los lenguajes y espacios de difusión han sido poco apropiados para hacerlo llegar a mayores sectores de la población. Sin embargo, sí se están explorando nuevos derroteros en el tema y modos de acercarse a las poblaciones. De hecho, algunas de estas propuestas son derivados de proyectos realizados con herramientas de la gestión cultural. Tales serían los casos de: “Para leer la ciencia desde México”^{viii}, “Domingos en la ciencia”^{ix}, así como los diferentes cursos de capacitación que se están gene-

rando en diversas partes del país a nivel diplomados y maestrías.

4. *Vinculación*

La vinculación responde a la relación que se establece entre la universidad y las empresas con el fin de elevar la formación de sus estudiantes, al igual que su investigación, y así contribuir a la mejor integración a las necesidades sociales de empleo. Basándose en los conceptos de calidad y excelencia educativa, este concepto se apega a las normas del mercado para asegurar el progreso económico del entorno inmediato de la universidad. Sin embargo, muchas veces se cae en una meritocracia radicalizada y una selección cultural acotada que sirve, más bien, para la continuación de las desigualdades sociales (SERNA, *Op cit*, p. 97).

Aquí se lee como: Es la interacción entre la universidad y los sectores públicos, privados y sociales, mediante la prestación de servicios y productos con el fin de desarrollar la dimensión profesional de los diversos actores involucrados. También tiene esta área una marcada tendencia de incluir estudiantes en el mundo empresarial con la finalidad de que sean capaces de incorporarse al ámbito laboral lo antes posible.

Otra acepción y posible público incluido aquí es el de los egresados de la propia institución. En tiempos recientes se ha hecho mucho énfasis en saber sus destinos, con dos finalidades preponderantes: la de darle seguimiento a su trayectoria académica y, con esto, identificar la efectividad de sus programas; y por otro lado, procurar un vínculo afectivo que pueda resultar en la donación de recursos a sus *alma mater* y así generar otra fuente de ingreso.

La vinculación es la acepción general más reciente. La cual, si bien replantea

el modo en que se genera la relación con la sociedad es también la definición que apunta a la empresa y a proponer que la universidad genere sus propios recursos mediante la realización de servicios al sector empresarial y también al gubernamental. Este aspecto está siendo impulsado ampliamente desde la ANUIES y la propia Secretaría de Educación Pública, ante la disminución de fondos públicos para apoyar la educación superior.

5. *Enlace comunitario*

Estas actividades tienen como público específico a los grupos sociales marginados para ofrecer una mejor calidad de vida a través de servicios de salud y de educación, asesoría técnica, entre otros servicios sociales (ANUIES *apud* SERNA, 2004, p. 84-85).

A partir de la división de las tareas de extensión en diversas áreas es que se acuña este campo, que inicialmente fue uno de los motivos de la generación de la extensión universitaria como función. Pues, es donde y cuando la universidad busca llegar a poblaciones que, de otro modo, no tendrían acceso al conocimiento universitario y los beneficios que este pudiera brindar a través de proyectos de alfabetización, promoción de la salud, promoción de la lectura, apoyo a productores agrícolas, proyectos de vivienda popular, etc.

Esta acepción existe en cuanto la idea de vinculación (especialmente la empresarial) se vuelve el centro de acción de la tercera función. De otro modo, casi todo puede ser entendido como enlace comunitario, entendiendo la comunidad como la sociedad que alberga y da origen a las instancias de educación superior que realizan sus tareas a nivel local.

Por lo tanto, se conceptualiza como un espacio de encuentro con las comunidades inmediatas, en donde de

manera conjunta se busca atender problemáticas locales con responsabilidad social para generar un mejor desarrollo humano. Estas pueden ser las brigadas comunitarias de alfabetización, salud, mejoramiento productivo, además de servicio social, siendo respetuosos de los saberes de las comunidades.

6. *Educación continua*

Esta es un área que se caracteriza por la promoción de cursos de corto y mediano alcance para la actualización en temas de educación superior o también en la enseñanza de saberes muy solicitados (enseñanza de idiomas, capacitación en programas de cómputo, entre otras). Esta área puede estar dedicada a la enseñanza de todo tipo de población o para poblaciones específicas. Este por ejemplo, resulta un espacio ideal para mantener contacto con los egresados y mantenerlos activos en la comunidad universitaria y con ello identificados.

Esta área en muchas IES representa una buena fuente de ingreso e incluso de empleo dentro de las instituciones. Sin embargo, también se observa que debido a su naturaleza incluyente, y también de que busca hacerse de recursos, el tipo de cursos ofrecidos varía en gran medida y no siempre se responde a saberes de carácter universitarios, sino en ocasiones algunos corresponden a modas o demandas populares, aunque no siempre estén respaldados con especialistas en el tema en las casas de estudio. Lo cual, si bien puede resultar en beneficios económicos inmediatos para la institución, también puede convertirse en una fuente que aumente o disminuya el prestigio académico de la institución en cuestión, dependiendo de los cursos ofrecidos en este rubro.

7. *Comunicación universitaria*

Otra área con mucho auge recientemente es la que incluye las tareas de

comunicación universitaria. Si bien a lo largo de la historia las Instituciones de Educación Superior han tenido licencia para medios de comunicación locales y regionales, ahora con la presencia de internet y la lógica de la web 2.0 la comunicación universitaria se ha agilizado y ha ampliado su espacio de comunicación de las tareas que realiza, así cómo ha generado espacios específicos tanto de la divulgación de las tareas universitarias, como de análisis y servicio a las comunidades donde se genera su trabajo.

Los formatos a los que responde esta área son entre los principales: radio, televisión, publicaciones periódicas, presencia en redes sociales. El universo de la comunicación universitaria es susceptible de atravesar todos los temas del conocimiento universitario y los mensajeros y destinatarios de la comunicación pueden ser todos los agentes universitarios. También, el espectro de los públicos a los cuales se dirige resulta tan abierto como la comunicación misma, y al parecer lo será aún más en futuro próximo de acuerdo a los nuevos soportes electrónicos y formas de comunicación que se generen.

8. *Atención a la comunidad universitaria*

La extensión universitaria como un espacio de vinculación de la institución con los usuarios genera una variante más, la cual es la de asegurar la promoción de tareas de típicamente de extensión universitaria como: cursos de educación continua, actividades de difusión cultural, actividades deportivas, y servicio médico para el beneficio de la comunidad universitaria, en especial los estudiantes: así como una serie de actividades más específicas como la orientación vocacional y seguimiento educativo.

Algunas universidades como la UNAM han desarrollado dependencias específicas para la atención de los universitarios, como es el caso de la Secretaría de

Atención a la Comunidad (universitaria), donde se realizan todas estas tareas desde direcciones especializadas.

El desarrollo de áreas así de específicas genera ambigüedades conceptuales de los alcances y tareas de la tercera función. Si se promueven este tipo de servicios y actividades para las personas de casa, se les considera también tareas de extensión o de formación integral. Estos dilemas son los que surgen a partir de la sectorización y especialización del trabajo de la tercera función, que se generan aún con más ahínco en esta época de especialización.

Como es posible observar la división de las tareas de la tercera función ha conducido a niveles de especialización y con ello de fragmentación entre las implicaciones que tiene esta función, lo cual muy probablemente lleva a la desarticulación y la confusión de objetivos y modos de alcanzarlo, así como las poblaciones a las que está dirigido y con ello al desdibujamiento de las tareas de la tercera función.

Las nuevas dinámicas y niveles de especialización de las tareas a desarrollar en los diversos, y algunos ya muy definidos ámbitos de la tercera función universitaria, nos llevan a preguntarnos dos cosas: ¿Quiénes son los destinatarios de estas tareas? ¿Aquiénes están dirigidas? Con esta finalidad es que se revisan los postulados de los programas de la tercera función desde la UNESCO y la asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.

III. Políticas públicas de la Tercera Función

Las definiciones trabajadas hasta ahora están en completa correlación con las políticas de la Educación Superior, tanto a niveles internacionales como

nacionales. En ocasiones los postulados que se hacen en los distintos niveles son congruentes; en otros más están sujetos a amplias interpretaciones, y muchas otras se resuelven mediante omisión y, por lo tanto, falta de acción en esos sectores. A continuación se bosquejan los principios generales propuestos por UNESCO y el caso mexicano. A nivel nacional, se revisan tanto los planes estatales para el sector como la propuesta de la ANUIES (2000).

1. UNESCO

En la Conferencia Mundial sobre la Educación Superior de 2009 convocada por la UNESCO se considera como eje central del *comunicado* final que la Educación superior debe de promover cambio social y desarrollo. Esto se ha de lograr mediante el fomento de la investigación, la innovación y la creatividad, lo cual es enfatizado en los puntos iniciales que tienen que ver con la responsabilidad social de la educación superior - en especial, la pública - y donde las tareas de la extensión son mencionadas en el segundo punto como una responsabilidad social de las IES para resolver los desafíos mundiales sean de carácter ambiental, económico, social o cultural. Sin embargo, el tema no es mencionado en los llamamientos a la acción que se hacen al final del documento.

2. ANUIES

La ANUIES ha sido en México la principal instancia que ha generado reflexión y organización de las actividades de la extensión universitaria. Para 1985 generó el primer Programa Nacional de Extensión Universitaria (PNEU), en el cual logra conciliar las opiniones y necesidades del sector de los distintos asociados. Para 1990, como parte fundamental del desarrollo de la extensión generan 6 corredores culturales entre las IES cercanas entre estados, con intereses afines

y objetivos comunes. Estos corredores culturales promovidos en la década de los noventa darían paso eventualmente a que la Asociación reorganizará su trabajo en las hoy establecidas regiones de la ANUIES. Es decir, el modo operativo de la ANUIES se basa en el trabajo probado que se genera desde el aparato de extensión de modo práctico y se intenta reproducir para las otras áreas. Otro elemento importante propuesta por esta instancia es el desarrollo de los modelos de extensión para cada tipo de institución, de acuerdo al perfil académico.

Además ha desarrollado la tipificación de las IES utilizada en la sección anterior, donde clasifica seis perfiles según "su naturaleza funcional académica, las áreas de conocimiento que conforman la oferta académica y los niveles de programas que conforman su oferta" (Programa Nacional de Extensión Cultural y de los Servicios, ANUIES, 2000). De este modo en el PNEU de 2000 se propone la caracterización y modos de trabajo para el sector con objetivos y estrategias más puntuales.

A pesar de que la Dirección de Fomento a la Extensión y Vinculación de la asociación ha sido la voz cantante del sector que ha logrado proponer estructuras para la organización del trabajo del sector, en noviembre de 2013 esta instancia desapareció, pues sus funciones se consideran poco relevantes y del sector. La única oficina que subsiste es la Dirección de Vinculación, comprendida como la relación con la iniciativa privada. Más aún, desapareció como forma organizativa la red nacional de Extensión Universitaria y se mantuvieron únicamente las de carácter regional, lo cual demuestra que la alineación de las políticas educativas nacionales responden al modelo neoliberal, que va en detrimento de la comprensión de la extensión universitaria como un concepto integral y

como promotor del desarrollo social y fortalece el papel de la universidad más cercana a la empresa, pero sobre todo como productora de sus propios ingresos. Lo anterior, la pone más cerca de una instancia proveedora de servicios que de un espacio dedicado a la educación superior, al menos a partir del tipo de lazos que está generando con la comunidad en estos días.

IV. Panorama actual de la Tercera Función en México

La generación de perfiles múltiples de las tareas de la tercera función ha derivado en diferente medida de acuerdo a las experiencias, los tamaños de la institución y los objetivos que se plantea. Entonces se observa una fragmentación de la función, y esto en términos prácticos tiende a devenir en niveles de especialización más altos implicando una mayor necesidad de profesionalización para atender el sector.

Se observa algo similar a lo que ha ocurrido en el campo cultural en nuestro país, el Estado ha dejado paulatinamente de ser el promotor principal de la actividad cultural y ha dado paso a nuevas formas de organización y espacios de interacción. Así encontramos que el Estado, ha cambiado su papel de ser el principal mecenas y proveedor a convertirse en otro agente, que si bien conserva aún su papel hegemónico, poco a poco se está modificando y apunta cada vez más hacia un comportamiento mercantil. De los principales actores sociales que han sido agentes de este cambio son los gestores culturales. Dada la naturaleza de su trabajo y el desarrollo de nuevas estrategias y modos de trabajo es que el sector cultural se está recomponiendo y comenzando a ponderar posiciones hegemónicas que mucho tiempo se dieron por sentadas.

Así, la universidad (especialmente la pública) está teniendo que encontrar nuevos modos de financiamiento y esto eventualmente implica la redefinición de sus tareas principales, como está sucedido con la tercera función. La reorganización observada en el sector, implica también el replanteamiento de la función de la universidad (especialmente la pública) y la gestión cultural dada su propia trayectoria y necesidad de formalización y profesionalización puede aportar y de hecho ya lo hace a los nuevos caminos y desafíos planteados a la tercera función universitaria.

Uno de los trabajos iniciales planteados son los perfiles de las personas quienes están a cargo y deben de tomar decisiones, para las cuales sería apropiado tener una preparación mínima que les ayude a identificar el terreno donde están parados y las implicaciones que esto tiene. En el marco de la Reunión Nacional de Extensión Universitaria de la ANUIES noviembre del 2014 se realizó un sondeo sobre los perfiles de los funcionarios encargados de la extensión en diversas universidades del país.

Sin que esto fuera una muestra representativa, se observó que la mayoría de los entrevistados tienen una formación en el área de Humanidades y las Artes y cuentan con conocimientos (al menos básicos) en gestión cultural, es decir, la gestión cultural ya está haciendo presencia en el campo. La mayoría de las veces, estas personas encargadas han tenido una trayectoria al interior de las universidades y conocen a sus instituciones desde diferentes áreas, pues han servido varios cargos.

V. Reflexiones finales

La transformación de las áreas de la tercera función, y con ello el replan-

teamiento de la función en sí misma, representa tanto un desafío institucional, como una clara muestra del sector educativo, el cual ahora está generando además de sus cometidos tradicionales de docencia e investigación y enlace comunitario, nuevas redes, ahora como órgano autogestivo que plantea relaciones pares con el sector empresarial con la venta de servicios derivados del conocimiento. En gran medida, esta nueva cara de las IES está albergada en la tercera función. Debido a lo demoledor que resultan los programas y esquemas empresariales, contar con la lógica de mercado al interior de las universidades representa disminuir o perder un espacio de libre intercambio intelectual, de construcción de conocimiento y de innovación tecnológica y social. Ante este horizonte, las lógicas de trabajo de la gestión cultural tienen muchos elementos que aportar para cuidar que el trabajo universitario se mantenga como tal.

Pues si bien, la gestión cultural tiende a impulsar los modelos autogestivos, su carácter auto-reflexivo que emana de los postulados teóricos de lo cultural la sitúa más cerca de la lógica del trabajo universitario que las lógicas y métodos empresariales. El cuidado de lo humano y de la postulación de una evaluación más cualitativa que cuantitativa, generan un ambiente de trabajo más fértil en este espacio, más cercano a los cometidos de promover la cultura como algo universal desde esta instancia de conocimiento.

Por tal motivo, se encuentra que la tercera función universitaria tiene muchas posibilidades de retroalimentarse de los postulados de la gestión cultural. De este modo, se considera que los horizontes de ambas pueden ser compartidos y capaces de fortalecerse de modo mutuo.

Bibliografía:

ASOCIACIÓN NACIONAL DE UNIVERSIDADES E INSTITUCIONES DE EDUCACIÓN SUPERIOR (ANUIES). *Programa Nacional de Extensión de la Cultura y los Servicios*. XXX Sesión Ordinaria de la Asamblea General de ANUIES. México: ANUIES, 2000.

CONSEJO PARA LA ACREDITACIÓN DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR A.C. México: COPAES A.C., 2010. Disponible en <<http://www.copaes.org.mx/FINAL/inicio.php>>. Acceso 17 febrero 2014.

GALAZ FONTES, J.F. ; GIL ANTÓN, M. La profesión académica en México: Un oficio en proceso de reconfiguración. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 11(2), 2009. p. 1-30.

GARDUÑO, B. ; EJEJA, T. La extensión de la cultura universitaria en México: un ensayo sobre su historia, conceptualización y relevancia. In: MÉNDEZ FIERROS, H ; FELIME CUAMEA, V. (Coord). *Universidad, Ciencia y Cultura: evocaciones para un saber colectivo*. México: UABC, 2014. p. 51-78.

LÓPEZ SEGRERO, F. La educación superior en el mundo y en América Latina y el Caribe: principales tendencias. In: SANTOS T. dos (Coord.). *América Latina y el Caribe: escenarios posibles y políticas sociales*. Montevideo: FLACSO-UNESCO. 2011. p. 204-255.

MINISTERIOS EUROPEOS DE ENSEÑANZA. *Espacio europeo de enseñanza superior: Declaración de Bolonia*. Bolonia, 1999. Disponible en <<http://eees.umh.es/contenidos/Documentos/DeclaracionBolonia.pdf>>. Acceso 12 agosto 2015.

SÁNCHEZ M., A.M. ; SÁNCHEZ M., C. Glosario de términos relacionados con la divulgación: una propuesta. In: *El Muégano Divulgador*, (21), p. 9. México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM. 2003.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. *Programa Sectorial de Educación 2013-2018*. México: Secretaría de Educación Pública. 2013.

SERNA ALCÁNTARA, G. Modelos de extensión universitaria en México. *Revista de la Educación Superior*, Vol. XXXIII (131), p. 77-103. 2004. Disponible en <<http://publicaciones.anui.es/revista/131/2/1/es/modelos-de-extension-universitaria-en-mexico>>. Acceso 12 diciembre 2013.

TÜNNERMAN BERNHEIM, C. *El nuevo concepto de la extensión universitaria*. Morelia, Michoacán:

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2000. Disponible en <<http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/BibliotecaPortal/InformacionInstitucional/Autoevaluacion/SistemaUniversitarioExtension/NuevoConceptoExtensionUniversitaria-CarlosTunnermann.pdf>>. Acceso 13 diciembre 2013.

UNESCO. Comunicué. Conferencia Mundial sobre la Educación Superior - 2009: *La nueva dinámica de la educación superior y la investigación para el cambio social y el desarrollo*. París, Francia: UNESCO. 2010.

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA. Cultura UDG. Secretaría de Vinculación y Difusión cultural, Jalisco. 2015. Disponible en <<http://www.cultura.udg.mx/>>. Acceso 12 de Agosto 2015.

VILLASEÑOR GARCÍA, G. *La función social de la educación superior en México: la que es y la que queremos que sea*. México, DF: Universidad Autónoma Metropolitana. 2003. Disponible en <<http://csh.xoc.uam.mx/produccioneditorial/libriavirtual/Lafuncion/Villasenor.pdf>>. Acceso 18 diciembre 2013.

los institutos tecnológicos se están acercando a esta tercera función. De igual manera, es importante diferenciar entre la formación universitaria de los estudiantes, cargada de humanismo y ética, a la extensión que se lleva por parte de las universidades.

v Fuente: UNESCO Institute for Statistics. <http://stats.uis.unesco.org/>

vi Ejea y Garduño (2014) señalan que el día de hoy en México dos terceras partes de la Educación Superior está en manos de la Iniciativa Privada, lo cual modifica drásticamente el panorama del sector y sus cometidos.

vii A partir del año 2000 se crearon las empresas culturales de la Universidad de Guadalajara, innovando con esto, el espectro de la tercera función. Para más información ver: <http://www.cultura.udg.mx/culturaudg.php>

viii Este es un proyecto editorial basado en concurso ensayístico promovido por varias instancias de carácter nacional, el esfuerzo es coordinado por el Fondo de Cultural Económica y la Academia Mexicana de la Ciencia. A. C.

ix Este es un programa de la Academia Mexicana de la Ciencia iniciado en 1982 en el Museo de Ciencia y Tecnología del Distrito Federal y tiene como cometido: difundir la ciencia de una manera divertida y amena entre la niñez y la juventud mexicana y con ello, coadyuvar a despertar vocaciones científicas y el interés por el cultivo y el desarrollo de la ciencia.

Recebido em 20/07/2015
Aprovado em 31/07/2015

i Ahtziri E. Molina Roldán. Doutora en Sociología. Universidad Veracruzana, México. Contato: ahtziri@gmail.com

ii Para más información ver: Reformas de Córdoba y Manifiesto Liminar. <http://www.unc.edu.ar/institucional/historia/reforma> (consultado el 18/04/2015)

iii Este proceso es resultado del Convenio de Bolonia signado en 1999 por los ministerios de educación de diversos países europeos, con la finalidad de: proceso de convergencia que tenía como objetivo facilitar el intercambio de titulados y adaptar el contenido de los estudios universitarios a las demandas sociales, mejorando su calidad y competitividad a través de una mayor transparencia y un aprendizaje basado en el estudiante cuantificado a través de los créditos ECTS.

iv No se ocupan de problemas de la educación básica, a menos que se trate de alfabetización y ahora también

Artigos

Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco

Políticas culturales de valorización del patrimonio inmaterial en Pernambuco

Cultural policies of intangible heritage's valorization in Pernambuco

Carla Lyraⁱ

Palavras chave:

Música

Patrimônio imaterial

Memória

Resumo:

Este artigo analisa a implementação das políticas de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco. Mostra a importância do Movimento Mangue para a consolidação de políticas culturais implementadas na última década e para o fortalecimento e visibilidade de grupos musicais da periferia. Neste processo, abordaremos a atuação da juventude da periferia, seus movimentos e produção musical no processo de preservação do patrimônio imaterial.

Resumen:

Este artículo examina la implementación de políticas de valorización del patrimonio inmaterial en Pernambuco. Muestra la importancia del movimiento Mangubeat hacia la consolidación de las políticas culturales implementadas en la última década y al fortalecimiento y la visibilidad de grupos musicales de periferia. A partir de este proceso, se discutirá el papel de los jóvenes de las periferias, sus movimientos y producción musical en el proceso de preservación del patrimonio inmaterial.

Palabras clave:

Musica
Patrimonio inmaterial
Memoria social

Keywords:

Music
Imaterial patrimony
Social memory

Abstract:

This article focuses on the valorization of intangible heritage policies' implementation in Pernambuco. It highlights the Mangu Movement's importance towards the consolidation of Pernambuco's cultural policies to strengthen and give visibility to periphery's musical groups. It will discuss the role of youth from the outskirts, their movements and music production in the process of preservation of imaterial patrimony.

Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco

Batuques da periferia em Olinda e Recife nos anos 90

Manguetown

Estou enfiado na lama/ É um bairro sujo/ Onde os urubus tem casas/ E eu não tenho asas/ Mas estou aqui em minha casa/ Onde os urubus tem asas/ Vou pintando, segurando as paredes do mangue do meu quintal/ Manguetown/ Andando por entre becos/ Andando em coletivos/ Ninguém foge ao cheiro sujo/ Da lama da Manguetown/

Os bailes da periferia em Olinda onde cresceu Chico Science tinham sua trilha sonora orquestrada por feras do Funk dos anos 70 e pela mistura de ritmo e poesia do Hip Hop. A mistura dos ritmos pernambucanos como o maracatu e outras batidas com ritmos como o Hip Hop originou o Mangubeat. Em meados da década de 80 - de acordo com a biografia oficial do artista no site da Prefeitura do Recife - Chico Science participava de um coletivo dedicado ao exercício das artes do grafite, do break e do rap - três pilares básicos da cultura Hip Hop. A estrutura desse movimento, com sua ênfase no coletivo, na autonomia e na música baseada no groove e nas colagens, teria fundamental importância no conceito e no som de “Chico Science e Nação Zumbi”. No início dos anos 1990, o Daruê Malungo centro comunitário localizado no bairro de Peixinhos, periferia de Olinda, abrigava o grupo de percussão Lamento Negro, de onde saíram integrantes para o grupo “Chico Science e Nação Zumbi”. Este grupo surgiu na década de oitenta e era liderada por um professor conhecido como Bola 8, que desde 1984, desenvolvia pro-

jetos ligando arte e educação na periferia da cidade. Em 1991, Chico Science assistiu a um ensaio do grupo Lamento Negro e chamou alguns dos percussionistas, entre eles Gilmar Bola 8, para tocar com sua banda - a Loustal - que então passou a se chamar “Chico Science e Lamento Negro”. O novo conjunto foi o embrião do que se tornaria o grupo “Chico Science e Nação Zumbi”. Neste mesmo ano, pela primeira vez, o termo “Mangue” aparecia na mídia numa matéria do Jornal do Commercio.

Em 1993, o Mangue começa a ser propagado pela imprensa também fora da cidade. Em março, a antiga revista Bizz convida José Teles para escrever a primeira matéria sobre o Mangue. A Revista Veja 28 graus, em 10 de março de 1993, traz reportagem escrita por Angélica Santos Cruz, falando do “rock nordestino – as novas bandas do Recife lançam o Movimento Mangue, o som que mistura ritmos regionais à batida de rock, e prometem mudar o sotaque da música nordestina. Por sua vez, o Jornal do Brasil publica em 09 de julho de 1993 uma matéria escrita por Pedro Só com o título: “Mangue Boys – Movimento musical de Recife faz mistura de maracatu com ‘funk’, cai nas graças de Arto Lindsay e é disputado por gravadoras”. A lama do Mangue era veiculada em jornais de grande circulação. Fizeram contatos e armaram shows. O roteiro da excursão incluía São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro e o encontro com uma gravadora (LIRA, 2000).

No Movimento Mangue, os processos de hibridização musical possibilitaram a projeção da diversidade, permitindo que diferentes vozes tivessem expressão. Uma forma de resistência criativa aos processos de homogeneização da cultura mundializada, uma história que já foi contada por vários narradores e a partir de múltiplas abordagens (SILVA, 2008 ; SILVEIRA, 2002). Da fusão de ritmos regionais (maracatu, samba, coco, ciran-

da) com o pop (funk, rock, soul, black, hip hop, punk), desenvolve-se essa síntese musical que expõe um tipo de sincretismo de ritmos e a interação deles com as diversas culturas do globo. O tambor tribal se junta à guitarra e aos amplificadores norte-americanos. A releitura de ritmos regionais, conceitos e ideias pop não se manifesta de forma passiva, mas como uma tentativa de universalizar esses elementos nacionais com o intuito de mostrar e criar uma nova cena para o mundo, ou seja, no caso do Manguê conectar Pernambuco com o mundo (LEÃO, 2002). A cosmologia da cena Manguê compõe um mapa conceitual em torno de questões tais como as referências da relação entre o local e o global do movimento, o debate sobre pós-modernidade, hibridismo cultural, centro e periferia entre outras confirmando a hipótese de Hall (2006) de que é, portanto, mais provável que se produza simultaneamente novas identidades globais e novas identidades locais do que uma cultura global uniforme e homogênea. Uma antena parabólica enfiada na lama como símbolo do Movimento Manguê traduziu o que o autor coloca sobre os tempos em que vivemos onde os “recursos que antes iam para a indústria pesada da era industrial do século XIX — carvão, ferro e aço — agora, na virada do terceiro milênio, estão sendo investidos nos sistemas neurais do futuro — as tecnologias de comunicação digital e os softwares da Idade Cibernética”. Coincidentemente, o nome do segundo álbum da banda Chico Science e Nação Zumbi se chama “Afrociberdelia”, traduzindo o hibridismo da mistura de maracatu com cibernética e psicodelia - um conceito de maracatu cibernético psicodélico.

O Movimento Manguêbeat surgiu no contexto da crise econômica da década de oitenta e da diáspora nordestina dos anos noventa. Mudar o lugar ou mudar de lugar? Esta era a indagação da geração Manguêbeat há mais de vin-

te anos que sintetizou este dilema no **Manifesto Caranguejos com Cérebro:**

O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Rejane Calazans (2008) narra a saga dos recifenses a partir dos depoimentos coletados com os representantes da Cena Manguê. Ou seja, o desafio de mudar a cidade, criar a Manguetown, conectar a cidade com o mundo para mostrar, entre outras coisas, que Manchester podia ser aqui. Vivendo em Recife, as opções eram ou viver em uma cidade que ficava “longe de tudo”, ou transformar esta cidade, aproximando-a do mundo do qual desejavam fazer parte: o da cultura pop.

O segundo Manifesto do Movimento Manguê - “Quanto Vale uma Vida” - fala do Subcomandante Marcos, um dos líderes do Exército Zapatista de Libertação do México – uma forma de emprestar legitimidade política ao “manguê”, conferindo a ele uma força de resistência e de luta que eleva o “núcleo de pesquisa e produção pop” a um grupo de guerrilheiros da “Frente Pop de Libertação” e a proposta de transformar a cidade do Recife em um compromisso de lutar por um mundo melhor (Silva, 2008). O Movimento Manguê tinha como objetivo colocar a cidade “no mapa” através do contato com a rede mundial de circulação de conceitos pop,

abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial. A definição dos mapas e seus processos civilizadores é fundamental para a compreensão dos fluxos de trocas e da construção do imaginário social. No caso da música, o principal marco é a diáspora negra.

Música e periferias

Mignolo (2000) elabora o pensamento sobre a Geocultura abordando o imaginário do circuito comercial atlântico até o fim do século XX e ressemantizando o discurso do neoliberalismo como um novo processo civilizador impulsionado pelo mercado e pelas corporações transnacionais. Não existe modernidade sem colonialidade, a colonialidade do poder subjaz à construção da nação tanto nas histórias locais das nações que conceberam e implementaram projetos globais como nas histórias locais de nação que implementam projetos globais sem participação direta. O autor descreve o contra-mapeamento de Leslie Marmon Silko, que resgata a diferença colonial introduzindo a dimensão temporal em uma configuração espacial. Silko aborda a história do sistema colonial/moderno do ponto de vista de uma história local específica em uma perspectiva transnacional onde os ameríndios não faziam uma distinção precisa entre espaço e tempo. O mapa de quinhentos anos elaborado por Silko (1992) no Almanaque dos Mortos reforça a luta por parte dos ameríndios e índios norte-americanos pela memória, pela terra, pela dignidade humana, pela desulbaternização do saber e pela diferença colonial. Uma batalha na qual se inseriam os versos da Afrociberdélia.

O Movimento Manguê surgiu num momento histórico em que a juventude da periferia, social e culturalmente excluída, não se via representada no cenário musical nacional ou local. Mesmo surgindo à margem da indústria fonográfica e do

apoio do Estado, o Movimento teve grande influência na ampliação da dinâmica cultural no Estado para os espaços urbanos secularmente alijados, as favelas e as periferias da cidade. A articulação entre o Manguê e os grupos e coletivos da periferia de Recife foi consolidado com o Festival anual *Acorda Povo* cujo propósito era fomentar focos de dinâmica cultural na periferia, denominados *Antromanguê*, nos quais, além dos eventos musicais aconteciam oficinas abertas à comunidade que escolhia os temas e habilidades artísticas a participar (GAMEIRO, 2006). O que significava para os jovens da periferia esta inclusão no “mapa” através da música e da ocupação dos espaços na cidade? Os Movimentos de resistência de Peixinhos (berço do Manguê), Alto José do Pinho e outros morros do Recife e Rio de Janeiro buscavam esvaziar de significado as representações estereotipadas das favelas e periferias urbanas.

Se o diálogo com a mídia foi um passo fundamental para a invenção do Manguêbeat e reforçou a resistência da periferia, por outro lado, Hershmann (2000) descreve como o Funk e o Hip Hop invadem a cena no Rio de Janeiro e São Paulo no início da década de noventa e se pergunta: que Brasil é este que emerge no imaginário social urbano e que tem na comunicação visual e, principalmente, na música juvenil um importante terreno de produção e estilo de visão crítica, bem como de explicitação de conflitos e diferenças cada vez mais difíceis de serem ocultadas? Em São Paulo, os Mcs Racionais denunciavam os contrastes sociais, a violência promovida pela estrutura sóciopolítica-econômica vigente no país, um Brasil hierarquizado e autoritário, e o CD *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997 era permeado por uma abordagem crítica acerca da sociedade e sua relação com os habitantes da periferia, com especial atenção para a posição do negro. A representação que se constrói da vida na

favela é a de um “campo minado” em que imperam a desumanização e a violência generalizada. O rapper descreve as angústias dos moradores da periferia que se misturam com as suas próprias, de jovens sem emprego e sem perspectivas, mergulhados em um cotidiano de privações, prisões iminentes e desapontamentos constantes (OLIVEIRA, 2013). O Funk adquiriu uma dimensão, a partir de sua intensa veiculação na mídia, colocando em discussão o lugar do jovem pobre no debate político e intelectual do país mostrando a centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social (HERSHMANN, 2000 ; HALL, 2006).

Para a teoria das representações sociais, o conhecimento que as pessoas têm sobre grupos que podem ser alvo de projeção é construído tanto por memórias coletivas, como pelas teorias que circulam na comunidade científica, nos meios de comunicação de massa e nas conversações do dia a dia. De acordo com Stuart Hall (2006), a mídia sustenta os circuitos globais de trocas econômicas dos quais depende todo o movimento mundial de informação, conhecimento, capital, investimento, produção de bens, comércio de matéria prima e marketing de produtos e ideias. “A mídia é, ao mesmo tempo, uma parte crítica na infra-estrutura material das sociedades modernas, e também, um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades” (HALL, 2006, p. 2).

A construção e reprodução, esteticamente elaboradas, das identidades nos espaços públicos midiáticos favorecem os grupos sociais alijados do poder político, a delimitação dos espaços sociais que esses ocupam e o reconhecimento social dos mesmos. A construção de imagens como uma forma de mobilização de interesses determinada por padrões de comportamentos que ora reproduzem valores

hegemônicos da cultura de massa, ora criam formas estéticas alternativas de propagação de valores culturais locais.

Processos de patrimonialização da música e movimentos culturais

Hershmann (2000) argumenta que o Hip Hop no Brasil não faz parte da estrutura do movimento negro, mas ao mesmo tempo, não se encontra completamente alijado dele. Enquanto a cena Northern Soul perde momento no final dos anos sessenta, quando a música africana norte-americana orienta-se para o soul da Filadélfia ou o funk, os bailes brasileiros mostram uma disposição para assimilar uma variedade de músicas norte-americanas, do selo King ao gênero booty, alimentando-se de importados por duas décadas antes de gerar uma música própria. A partir da década de 1980, os bailes *funk* do Rio de Janeiro começaram a ser influenciados por um novo ritmo da Flórida, o *miami bass*, que trazia músicas mais erotizadas e batidas mais rápidas. O apelo sensorial da música de tradição africana dos norte-americanos e também a relação com uma história de escravidão, tiveram papel determinante para a identificação dos jovens cariocas com a música black oriunda dos Estados Unidos. Identificados com gêneros como rap, hip hop e funk, conhecidos pelos estudos sociológicos e antropológicos como pertencentes às tradições afrodiaspóricas, os jovens cariocas passaram a empenhar-se no resgate da imagem da população afrodescendente. O baile funk seria um exemplo de como elementos culturais de procedências diversas podem se combinar de maneiras inusitadas, gerando novos modos de vida e afastando a hipótese de homogeneização cultural (ESSINGER, 2005 ; MEDEIROS, 2006 ; VIANA, 1990).

Os fenômenos midiáticos e as indústrias culturais são responsáveis pela constituição do imaginário. Para Canclini

(1993), os processos de urbanização, industrialização e massificação da cultura, as migrações e a transnacionalização dos bens materiais e simbólicos, a globalização e as formas de integração econômica exigem a redefinição do que se entende por nação. Neste contexto, emergem questões teóricas e políticas tais como o patrimônio cultural e a desigualdade social, a construção imaginária do patrimônio nacional, o patrimônio na era da indústria cultural como um espaço de luta material entre as classes, as etnias e os grupos. Como espaço de disputa econômica, política e simbólica, o patrimônio está atravessado pela ação de três tipos de agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais.

No Brasil, a definição ampliada de patrimônio legou ao Estado a função de resguardar “[...] as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”, fixando também “[...] datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais nos Artigos 215 e 216 da Constituição Federal. Ao Estado cabe, com a participação da sociedade, assumir plenamente seu papel no planejamento e fomento das atividades culturais, na preservação e valorização do patrimônio cultural material e imaterial do país e no estabelecimento de marcos regulatórios para a economia da cultura, sempre considerando em primeiro plano o interesse público e o respeito à diversidade cultural.

De acordo com as diretrizes do Plano Nacional de Cultura, a dimensão simbólica da cultura fundamenta-se na ideia de que a capacidade de simbolizar é própria dos seres humanos e se expressa por meio das línguas, crenças, rituais, práticas, relações de parentesco, trabalho e poder. Toda ação humana é socialmente construída por meio de símbolos que entrelaçados formam redes de significados que variam conforme os contextos sociais e históricos.

Nessa perspectiva antropológica, a cultura humana é o conjunto de modos de viver, que variam de tal forma que só é possível falar em culturas no plural. A dimensão simbólica está claramente expressa na Constituição Federal de 1988, que inclui entre os bens de natureza material e imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, todos os “modos de viver, fazer e criar” dos “diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Artigo 216).

Numa perspectiva valorativa, o patrimônio cultural do país foi definido como conjunto de bens de natureza material e imaterial (tomados individualmente ou em sua totalidade) portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Entre tais bens se incluem: as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas, as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; sítios de valor histórico, urbanístico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Essa dinâmica acepção de patrimônio, inspirada numa percepção antropológica de cultura, influenciou a elaboração do documento “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” e concretizou-se a partir do Decreto no. 3551/2000. A cultura tradicional e popular passou a ser abordada como um conjunto de criações fundadas na tradição de grupos ou indivíduos que correspondiam a uma dada “identidade cultural e social”, expressa por meio da “língua”, “literatura”, “música”, “dança”, “jogos”, “mitologias”, “rituais”, “costumes”, “artesanato”, “arquitetura e outras artes”, instituídas através de valores transmitidos ancestralmente. Em 2003, a UNESCO lança a „Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial“ e, em 2005 é adotada na Unesco a “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais”. Este docu-

mento jurídico, de validade internacional, visa orientar e legitimar os países na elaboração e na implementação de políticas culturais próprias, necessárias à proteção e à promoção da diversidade cultural e instituir novos padrões de cooperação e relação internacionais.

Os principais objetivos da Convenção são equacionar os desafios trazidos pelo processo de globalização com a defesa das identidades culturais, reafirmar o vínculo entre cultura e desenvolvimento através da formulação de políticas culturais nacionais e fortalecer a criação, produção, distribuição e acesso às atividades, bens e serviços culturais, sendo estes últimos reconhecidos como portadores de valores e significados que “incorporam ou transmitem expressões culturais, independente do valor comercial que possam ter” (art. 4 da Convenção). A Convenção ratificada pelo Brasil chama a atenção para a necessidade de “integrar a cultura como elemento estratégico nas políticas nacionais e internacionais de desenvolvimento”, na medida em que no contexto da liberalização comercial podem ocorrer “desequilíbrios entre países ricos e países pobres”. A Convenção reafirma o direito soberano dos Estados de “implantar as políticas e medidas que eles julgarem apropriadas para a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais em seu território”. Não obstante, temendo que a cultura popular venha a perder seu vigor sob a influência da indústria cultural, recomenda-se aos Estados que incentivem a salvaguarda dessas tradições “não só dentro das coletividades das quais procedem, mas também fora delas”.

Para Halbwachs (2004), o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído. A memória deve ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Para o autor, as memórias

são construções dos grupos sociais e os indivíduos se identificariam com os acontecimentos públicos relevantes para o seu grupo. A memória coletiva teria, desta forma, uma importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garantiria o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico do real, mas no campo simbólico.

A diversidade e não a mistura definiriam o Mangue – uma “música pop” que poderia ser traduzida como o diálogo de diversas expressões, sejam elas originárias da cultura de massa, cultura no sentido étnico, cultura erudita. A trajetória do Manguebeat segue um rumo onde a cultura do Movimento é assimilada pelos legisladores e gestores públicos. Em 2009, através da Lei 13.853 publicada no Diário Oficial, o Manguebeat se torna Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Pernambuco. O reconhecimento garante que todas as informações sobre o movimento sejam historicamente protegidas e conservadas pelos órgãos públicos de pesquisa, pois elas passam a ser consideradas fundamentais para a preservação da identidade pernambucana. Como medida de salvaguarda, foi construído o Memorial Chico Science no Pátio de São Pedro e uma estátua em homenagem ao artista é erguida na Rua da Moeda no bairro do Recife. O Memorial Chico Science está dividido em três módulos: informativo, imersivo e educativo. No primeiro, encontram-se painéis de exposição permanente dedicado ao artista, o *Chico Imaginário*. O imersivo é uma espécie de câmara escura, no qual são feitas projeções de imagens com instalações sonoras. O educativo possui sala para palestras, vídeo e terminais de computadores com discoteca virtual, na qual podem ser acessadas todas as músicas do cantor. Possui uma biblioteca e acervo iconográfico contando a trajetória do artista.

“A princípio, é a política, a economia, o Estado, ou o mercado o fator mais determinante em relação à cultura? É o Estado que, através de suas políticas legislativas, determina a configuração da cultura? Ou são os interesses econômicos ou as forças de mercado com a sua mão oculta que estão de fato determinando os padrões de mudança cultural?” (HALL, 2006, p. 140). No caso do Movimento Mangue, a visibilidade midiática e a oportunidade de transformar a música em patrimônio turístico determinou o papel do Estado através das suas políticas culturais na consolidação da memória do Mangue. Um Movimento que colocou em xeque as redes de informação massificadas e atribuiu um sentido público à mídia ao apontá-la como um meio estratégico para a transformação social. A importância que a comunicação e difusão adquiriram nas periferias é ilustrada pela multiplicação das rádios e jornais comunitários, a criação de programas de rádio e televisão, produtoras, selos e gravadoras independentes, sites, revistas e fanzines. A difusão dos discursos e das práticas dos grupos culturais construiu uma articulação política, que possibilitou a tomada de consciência da periferia urbana dos seus problemas, e transformou a cultura num instrumento de comunicação e transformação social. Com o fortalecimento da articulação política por meio da ação cultural, os grupos obtiveram reconhecimento (capital simbólico) em seus territórios. O Movimento Mangue fortaleceu as resistências criativas e a elaboração de novas cartografias culturais na periferia de Recife e Olinda.

Uma reflexão sobre a trajetória dos movimentos musicais e seus processos de patrimonialização nos remete também a questão entre mídia, memória e história no Brasil. Aceleração. Mudança histórica. Em 2009, também o Funk foi considerado patrimônio imaterial do Rio de Janeiro em um momento em que as favelas brasileiras vivenciam uma nova realidade com uma

melhoria na distribuição da renda (controle da inflação, Programas de Transferência de Renda, crescimento econômico e aumento do Salário Mínimo). Em meio a transformações sociais, políticas e econômicas, uma grande parte da população saiu da pobreza e passou a integrar plenamente o universo do consumo, formando uma nova classe média, que se tornou protagonista de um mercado interno crescente. De acordo com o IBGE, o percentual de negros no ensino superior passou de 10,2% em 2001 para 35,8% em 2011 e uma projeção da Data Popular em 2013 aponta que metade da massa de renda da classe média pertence aos negros. Apesar de ainda vivermos em uma sociedade militarizada e hierarquizada, uma outra história é escrita e novas melodias anunciam “batalhas” a serem enfrentadas por esta juventude das periferias no Brasil.

A visibilidade dos grupos musicais é um componente fundamental para a valorização do patrimônio material e imaterial também nos terreiros em Pernambuco. Terreiros de onde saíam os maracatus e, dos maracatus, os músicos e os ritmos para composição do Manguebeat e outras criações. Um dos grupos gerados a partir desta efervescência na periferia é o Grupo Bongar do Terreiro Xambá. Os jovens artistas seriam os “guardiões da memória” com a (re) invenção da tradição dos terreiros a partir de sua produção artística. O Bongar foi fundado em 2001. A formação musical dos integrantes tem origem na comunidade religiosa Xambá. O Grupo mostra em suas apresentações o Coco da Xambá, caboclinho, maracatu, bumba-meu-boi, frevo, coco de roda, coco de umbigada, ciranda, samba de roda e candomblé entre outros ritmos da cultura de raízes.

No show do Bongar, são apresentados os toques, as loas, as poesias e as danças das festas da Casa Xambá. O Grupo também foi influenciado por mani-

festações culturais de grupos que vinham visitar o terreiro no período carnavalesco, junino e natalino. O Bongar também realiza oficinas de percussão e dança popular, confecção de instrumentos, aulas-espetáculos e palestras.

As transformações ocorridas no terreiro ao longo da última década são o resultado de um ciclo de políticas públicas de ações afirmativas e culturais vivenciadas no país nos últimos dez anos, que culminou com a conquista do título de “Quilombo Urbano” em 2006. Com a Constituição Federal de 1988, o direito dos remanescentes de quilombos foi reconhecido pela primeira vez. Nos termos do art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir os títulos. Também o art. 216, parágrafo 5º da Constituição, estabelece o tombamento de todos os documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

Em 2006, o Terreiro recebeu da Fundação Cultural Palmares o título de Quilombo Urbano, em reconhecimento pelo “trabalho de lutas e resistência desse povo e persistência em manter vivos os ritos religiosos da Xambá, preservando a mesma cultura, danças, vestimentas, gastronomia, vocabulário, música, entre outras expressões de arte” (ALVES, 2007, p. 73).

Em novembro de 2007, um ano após conquistar o Título de Quilombo Urbano, foi assinado um Decreto pela Prefeitura de Olinda através do Conselho de Preservação dos Sítios Históricos, tombando a Comunidade do Portão do Gelo como patrimônio histórico e cultural. Foi decretada a demarcação do **Quilombo Urbano do Portão do Gelo** - reconhecido pelo Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares em conjunto com o Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como o primeiro quilombo urbano de Pernambuco. Com uma tradição há mais de setenta anos, ocupa hoje posição de terceiro quilombo urbano do Brasil.

Um dos reflexos do reconhecimento do Terreiro e do Grupo Bongar foi a recuperação da tradição carnavalesca e a criação do *Pólo Afro Nação Xambá*. A programação de comemoração *60 Anos da Casa Xambá* refletiu a recuperação do patrimônio imaterial, dos rituais e o resgate da memória cultural da cidade de Olinda. A memória da influência dos terreiros na produção musical foi exaltada terça-feira de carnaval de 2006 com o “Encontro Xambá Convoca os Tambores”, com a presença de maracatus e afoxés que foram recebidos pelo percussionista Naná Vasconcelos. O músico foi Ogã da casa e gravou seu primeiro disco abordando o tema África Deus no qual homenageou Mãe Biu com a música *Concerto para Mãe Biu*.

De acordo com o pesquisador Roberto Benjamim, a marca da cultura africana está na música e na dança, como também na organização social dos grupos e na sua ligação com os cultos afro-brasileiros. A narrativa musical pode ser compreendida como uma partitura para se compor os caminhos da memória da Nação Xambá onde a participação da juventude foi um fator de transformação e mudança. A comunicação dos grupos musicais com seu público reformula também a “abertura” dos pais e mães de santo para o registro de imagens, difusão na internet assim com outras formas de visibilidade dos terreiros como as redes sociais e para a preservação do patrimônio material e imaterial da Nação Xambá.

O reconhecimento como *Ponto de Cultura* contribuiu com o fortalecimento de novas produções imagético-musicais e formas de registro e divulgação do patrimônio imaterial. Um caminho de preservação que foi sendo construído com apoio de ações

de pesquisadores, legislações de proteção ao patrimônio internacionais e nacionais e, principalmente, da voz dos ancestrais reanimadas através do Grupo Bongar que constrói o seu fluxo de conexões transnacionais nas suas turnês pelo mundo, nas redes sociais e nos meios de comunicação.

Bibliografia:

- ABREU, Regina. A cultura do mecenato no Brasil: uma utopia possível? In: NASCIMENTO JUNIOR, José do (Org.). *Economia de museus*. Brasília: MinC/IBRAM, 2010.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os Quilombos e as Novas Etnias, In: O'DWYER, Eliane Cantarino. *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/ABA, 2002.
- ALMEIDA, Elga Lessa de. *A inserção de políticas públicas étnicas para terreiros de candomblé na agenda brasileira: os entrecruzamentos entre o global e o local*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador, 2011.
- ARRUDA, Angela et al. De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 40, n. 140, ago. 2010.
- BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder Simbólico. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- CALAZANS, Rejane. *Mangue A lama, a parabólica e a rede*. Instituto de Ciências Sociais. Curso de Pós-graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade. UFRRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Madrid: Universidad Autónoma Metropolitana. Fundación Carolina, CeALCI, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista Patrimônio* nº 23, 1993. p.158.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GAMEIRO, Rodrigo. O Movimento Mangubeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco. VI Congresso Português de Sociologia, Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/462.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2014.
- GUERRA, Lúcia Helena Barbosa. *Xangô rezado baixo. Xambá tocado alto: a reprodução da tradição religiosa através da música*. UFPE, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HANDELER, Frank. *Metamorfoses: uma performance de dança teatro inspirada nos rituais sagrados do candomblé*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.
- HERSHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2000.
- HONAISSER, Fernando Alves. *Terreiros: memórias e representações no espaço sagrado*. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do espaço Habitado). Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2006.
- LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante – batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

LEITE, Rogério Proença de Souza. *Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2001.

LIMA, Marileide Alves de. *Chão batido coco pisado: a contribuição do povo xambá à cultura pernambucana*. Monografia em Jornalismo Cultural. Recife: UNICAP, 2005.

LIRA, Paula. *Uma antena parabólica enfiada na lama – ensaio de diálogo com o imaginário do MangueBit*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2000.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura?: o som dá medo e prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MENDONÇA, Luciana F. M. *Do Mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

MENESES, Sônia. A mídia, a memória e a história: A escrita do novo acontecimento... *Anos 90*. Porto Alegre, v. 19, n. 36, dez. 2012. p. 35-65.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORAIS DE SOUZA, Cláudio. Da lama ao caos: diversidade, diferença e identidade cultural na cena mangue do Recife. Universidade Federal de Pernambuco. Informe final de concurso: *Culturas e identidades em América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista Inst. Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 56, jun. 2013.

RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos a lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue – recife (1984-1991)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

SEEMANN, Jörn . Cartografia e cultura: abordagens para a geografia cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). *Temas e caminhos da geografia cultural*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010, v. 1, p. 115-156.

SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead*. New York: Penguin, 1992.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SILVA, Gláucia Peres. “Mangue”: moderno, pós-moderno, global. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna*. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, 2002.

VIANA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.3, nº 6, 1990. p. 244-253.

Recebido em 24/12/2014
Aprovado em 15/06/2015

i Carla Elizabeth Pereira e Lyra. Doutoranda em Memória Social pela UNIRIO e mestre em Ciência Política pela UFPE/Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Contato: clyra2@gmail.com

O regime jurídico do tombamento e a proteção do patrimônio cultural

El régimen jurídico del *tombamento* y la protección del patrimonio cultural

The legal regime of *tombamento* and the protection of cultural heritage

Renato Ramalhoⁱ
Fábio Brito Ferreiraⁱⁱ

Palavras chave:

Patrimônio cultural

Intervenção do Estado na Propriedade

Tombamento

Resumo:

Foi somente a partir do século XX que, na maior parte do mundo, se desenvolveu efetivamente o processo de proteção aos valores culturais da humanidade. No âmbito internacional, foram firmados diversos tratados e convenções reconhecendo a importância do patrimônio cultural, e impondo aos Estados a responsabilidade de defendê-los. No Brasil, a Constituição de 1988 foi um marco para a promoção da cultura de nosso povo, determinando que o Poder Público nacional deve utilizar de instrumentos administrativos para sua proteção. Dentre eles, destaca-se o instituto do tombamento, espécie de intervenção na propriedade, pelo Estado, que impõe certas obrigações ao proprietário, sem retirar-lhe o domínio sobre o bem. Tal instituto vem sendo cada vez mais utilizado em nosso país, eis que se mostra como um eficiente mecanismo para a preservação de bens (principalmente imóveis) que carregam importante valor cultural. Assim, o presente trabalho trata do regime jurídico do tombamento, destacando suas características e efeitos.

Resumen:

En la mayor parte del mundo, solamente en siglo XX que se ha desarrollado efectivamente el proceso de protección de los valores culturales de la humanidad. Internacionalmente, fueron firmados diversos tratados y convenciones reconociendo la importancia del patrimonio cultural, imponiendo la responsabilidad de los Estados para su defensa. En Brasil, la Constitución de 1988 fue un hito para la promoción de la cultura de nuestro pueblo, determinando que el Poder Publico nacional debe utilizar herramientas administrativas para su protección. Entre ellos, si destaca el procedimiento del *tombamento*, que es un tipo de intervención en la propiedad por el Estado, que impone ciertas obligaciones para con el propietario sin remover su propiedad sobre el bien. Dicho procedimiento está siendo utilizado cada vez más en nuestro país, dado que si muestra como un eficiente mecanismo para la preservación de bienes (principalmente propiedades inmobiliarias) que poseen importante valor cultural. Así, el presente artículo trata del régimen legal del *tombamento*, destacando sus características y efectos.

Palabras clave:

Patrimonio cultural

Intervención Estatal en la Propiedad

Tombamento

Keywords:

Cultural Heritage

State intervention in the property

Tombamento

Abstract:

It was not until the twentieth century that, in most of the world, the process of protection to the cultural values of humanity was effectively developed. Internationally, several Treaties and Conventions were signed recognizing the importance of cultural heritage, and imposing on States the responsibility to defend them. In Brazil, the 1988 Constitution was a milestone for the promotion of culture of our people, determining that the National Government must use administrative tools for its protection. Among them, there is the tombamento institute, a kind of intervention on the property, by the State, which imposes certain obligations to the owner without removing his dominion over the good. This institute has been increasingly used in our country, since its shown as an efficient mechanism for the preservation of assets (mainly immovable ones) that carry important cultural value. Thus, the present work deals with the legal regime of tombamento, highlighting their characteristics and effects.

O regime jurídico do tombamento e a proteção do patrimônio cultural

1. Notas introdutórias: Valores culturais na ótica internacional e nacional

Atualmente, existem diversos institutos previstos pela legislação brasileira que possuem estrita relação com a proteção de valores culturais de nosso povo. Dentre eles, destaca-se o *tombamento*, cujo regime jurídico será analisado no presente trabalho. Entretanto, a defesa de valores ligados à história e à identidade de uma comunidade é decorrente de um longo e inacabado processo histórico.

Segundo Reale (2002, p. 244), “a cultura não é senão a concretização ou atualização da liberdade, do poder que o homem tem de reagir aos estímulos naturais de maneira diversa do que ocorre com os outros animais”. É possível complementar as palavras de Reale com o pensamento de Recasens Siches (1975, p. 103), para quem é por meio da cultura que ocorre a efetivação de valores até então tidos como ideais; esses valores, contudo, não são constantes. Assim, todo bem cultural tem um significado circunstancial, ou seja, adveio de uma situação histórica para atender as necessidades humanas daquele determinado momento.

A comunidade internacional, nos dias atuais, mobiliza-se a fim de garantir que o patrimônio cultural seja considerado como um direito pertencente a toda a humanidade.

Nesse sentido, o contexto onde se insere a garantia pelo Estado de valores vinculados à cultura é traçado, principalmente, em virtude do fenôme-

no de internacionalização dos direitos humanos, desenvolvido a partir de meados do século XX (PIOVESAN, 2004, p. 131), e que não deixou de fora as questões culturais.

Os direitos culturais são aqueles relacionados à participação do indivíduo na vida cultural de determinada comunidade, bem como à manutenção do patrimônio histórico e natural, que concretizam a identidade e memória de determinado povo (RAMOS, 2005, p. 92).

Em âmbito internacional, após a Segunda Guerra Mundial, diversos foram os instrumentos internacionais destinados à proteção do patrimônio histórico e cultural da humanidade. Já na Carta das Nações Unidas de 1945, houve a previsão de que a ONU buscaria favorecer a “cooperação internacional, de caráter cultural”ⁱⁱⁱ. Nesse mesmo ano, foi criada a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, o mais importante ator internacional de proteção à cultura desde então.

Borges^{iv} destaca que, com o Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, houve o reconhecimento internacional de que cada indivíduo tem o direito de participar da vida cultural. O Pacto, inclusive, prevê a obrigação do Estado de instituir políticas para a conservação, desenvolvimento e difusão da cultura (artigo 15)^v.

Em 1972, foi adotada, no âmbito da ONU, a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural^{vi}, que representa um grande avanço para o reconhecimento de obrigações internas e internacionais para a proteção de questões de relevância cultural. A Convenção trouxe a definição de patrimônio cultural da seguinte forma:

I. DEFINIÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL

ARTIGO 1

Para os fins da presente Convenção, são considerados “patrimônio cultural”:

- os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,
- os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,
- os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

A Convenção de 1972 ainda criou o Comitê do Patrimônio Mundial, responsável pela elaboração e divulgação da “Lista de Patrimônio Mundial”^{vii}, que são bens de ordem cultural ou natural considerados de valor universal excepcional (artigo 11). Desde então, vários foram os mecanismos constituídos no âmbito das Nações Unidas destinadas à proteção da propriedade cultural da sociedade humana.

Nas palavras de Silva (2010, p. 92), “a inscrição na Lista do Patrimônio Mundial tem o condão jurídico de tornar o bem integrante do patrimônio cultural e natural da humanidade que passa a receber uma proteção nacional e internacional”.

Além do Sistema Global, os sistemas regionais de proteção aos direitos humanos também têm assumido

um relevante papel na proteção da cultura dos povos. Exemplo disso ocorre no continente americano, por meio da Organização dos Estados Americanos, que instituiu o Sistema Interamericano de Direitos Humanos, defendendo, com base na Convenção Interamericana de Direitos Humanos^{viii}, e em outros instrumentos interamericanos, a cultura como um valor inerente a qualquer comunidade, e cuja proteção é de responsabilidade dos Estados.

No Brasil, o reconhecimento de que a promoção da cultura é um dever do Estado é um fenômeno recente em nossa história. Até 1808, por exemplo, quando o Brasil ainda era uma colônia portuguesa, era vedada qualquer produção ou edição de livros por brasileiros. A história só poderia ser contada por estrangeiros, o que demonstra a maneira limitativa com que a monarquia portuguesa conduzia a vida cultural brasileira.

Com efeito, em nosso país, a proteção de bens de interesse cultural foi desenvolvida, principalmente, com o declínio dos governos militares. No ano de 1985, foi criado um Ministério da Cultura^{ix}, órgão específico com a competência de estabelecer políticas sobre patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural, entre outros assuntos referentes ao meio cultural.

Contudo, foi com a Constituição de 1988 que se desencadearam expressivos avanços no que concerne à promoção dos valores sociais, históricos e ambientais em nosso país (BENJAMIN, 2007). A Carta Magna de 1988 atribuiu ao patrimônio cultural um privilegiado *status* jurídico, destacando que sua proteção é dever do Estado.

Nesse sentido, o art. 215, *caput*, da Constituição Federal dispõe que o “Estado garantirá a todos o pleno exer-

cício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Nossa Carta Política ainda reconhece o direito à cultura daquelas comunidades que participaram do processo histórico de formação de nosso povo. Segundo o art. 215, §1º, “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”. No §2º do mesmo artigo, atribui à lei ordinária a competência de regulamentar a fixação de datas simbólicas para os diferentes segmentos étnicos brasileiros.

Ressalte-se ainda que a Emenda Constitucional nº 48 de 2005 acrescentou o §3º do artigo 215, estabelecendo o Plano Nacional de Cultura, com cinco objetivos principais: a) defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro (inciso I); b) produção, promoção e difusão de bens culturais (inciso II); c) formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões (inciso III); d) democratização do acesso aos bens de cultura (inciso IV), e; e) valorização da diversidade étnica e regional (inciso V).

O art. 216 da nossa Lei Maior, por sua vez, é de fundamental importância para se compreender o conceito constitucional de *patrimônio cultural*:

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

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

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

Adiante-se que, para os fins do presente trabalho, é possível destacar, através da leitura do dispositivo supra, os principais bens sobre os quais recai o tombamento (como veremos a seguir), a saber, “as obras, objetos documentos edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais” (inciso IV), bem como “os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico” (inciso V).

Portanto, é possível notar, nas palavras de Carvalho Filho (2012, p. 794), “o intuito de dar cada vez mais realce aos valores culturais”; seja em âmbito internacional ou interno. Não há mais, em nossa sociedade, qualquer espaço para pensamentos contrários à responsabilidade estatal no que concerne à defesa do patrimônio cultural. Nesse contexto é que se insere o instituto do tombamento, um dos principais instrumentos para a proteção da cultura nacional.

2. Conceito

O termo *tombamento* é de origem portuguesa, significando o registro do patrimônio de alguém em livros específicos num órgão de Estado que cumpre tal função.

No Brasil, o tombamento trata-se de uma forma restritiva de intervenção na propriedade através da qual o Estado bus-

ca preservar o patrimônio cultural nacional (*Idem*, p. 792).

Moreira Neto (1989, p. 318) explica, precisamente, que o tombamento trata-se de

intervenção ordinatória e concreta do Estado na propriedade privada, limitativa de exercício de direitos de utilização e disposição, gratuita, permanente e indelegável, destinada à preservação, sob regime especial, dos bens de valor cultural, histórico, arqueológico, artístico, turístico ou paisagístico.

Com efeito, o objetivo do Poder Público, ao intervir na propriedade de particulares, por meio do tombamento, é a preservação da memória nacional, a qual Carvalho Filho (*Op cit*, p. 793) conceitua como o “aspecto histórico de um país, como por todos reconhecido, que faz parte da própria cultura do povo e representa fonte sociológica de identificação dos vários fenômenos sociais, políticos e econômicos” existentes na atualidade.

Através do tombamento, o Estado sobreleva o interesse público sobre o privado, a fim de preservar bens que agregam à nossa comunidade valores de caráter histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Inúmeros são os bens tombados na atualidade, em nosso país. Os mais comuns deles tratam-se de imóveis que representam a arquitetura de séculos passados. É possível, inclusive, o tombamento de bairros que detêm importante valor histórico-cultural. Podemos citar, por exemplo, o Centro Histórico das cidades de Salvador (Bahia), de Olinda (Pernambuco) e de Ouro Preto (Minas Gerais)^x.

3. Características

A Constituição Federal de 1988 impõe ao Poder Público^{xi} a responsabilidade de garantir a todos o exercício dos direitos culturais e a proteção do patrimônio cultural. Essa atribuição é praticada mediante determinados mecanismos administrativos previstos na própria Carta Política.

Nesse sentido, o art. 216, §1º, da CF, dispõe que o Estado, em colaboração com a comunidade, “promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação”.

Por outro lado, o § 2º do mencionado dispositivo prevê que “cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem”.

Dessa forma, é possível perceber que o tombamento é apenas um dos instrumentos de proteção do patrimônio público. Segundo o texto constitucional, ele deve ser regulamentado, assim como os demais mecanismos, mediante lei ordinária.

A lei infraconstitucional regulamentadora do tombamento é o Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que, em que pese algumas desatualizações, rege as normas gerais para o instituto ora analisado, classificando os documentos de registro em: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas-Artes, e; Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Não bastasse sua expressa previsão no art. 216, §1º, da CF, o tombamento ainda encontra seu fundamento constitucional no princípio da função so-

cial da propriedade (arts. 5º, XXXIII, e 170, III, da CF). E não poderia ser diferente: se o tombamento é uma das formas de intervenção do Estado na propriedade, é porque se configura como um mecanismo constitucional para adequar o interesse privado à propriedade ao interesse público à cultura.

Quando se trata de intervenção estatal na propriedade, as peculiares que distinguem um instituto de outro estão ligadas, normalmente, a delimitação de seus objetos. No caso do tombamento, uma característica marcante é que ele incide sobre bens móveis e imóveis, conforme disposto no art. 1º do Decreto-Lei nº 25/1937. Entretanto, é preciso ressaltar que esse instituto apenas recai sobre bens com relevância para o patrimônio cultural brasileiro; meros vínculos particulares e individuais com um bem não têm o condão de provocar seu tombamento.

Para alguns autores, o patrimônio cultural estaria inserido no contexto do direito ambiental; assim, bens dotados de valor cultural poderiam ser considerados como integrantes do meio ambiente cultural (COELHO ; FERREIRA, 2011, p. 68). Entretanto, é preciso ter cautela ao se formular essa conclusão. Várias vezes, o tombamento tem sido utilizado para fins exclusivos de proteção ambiental à flora e a fauna. Ocorre que, conforme ensina Meirelles (1998, p. 467), tal aplicação é considerada errônea, eis que o tombamento não pode servir de sucedâneo dos instrumentos ambientais próprios de proteção à natureza previstos em nossa legislação, tal como as unidades de conservação.

O tombamento deve ser precedido de procedimento administrativo, que deve respeitar o devido processo legal e a ampla defesa e o contraditório (art. 5º, LIV e LV, da Constituição Federal), conforme a sistemática prevista no item 5 do presente trabalho.

Ressalte-se que, segundo entendimento do Superior Tribunal de Justiça – STJ, a responsabilidade do Estado para a proteção do patrimônio cultural é plena e abrangente, de modo que “em situação de emergência, mesmo sem comunicação do proprietário, tem a obrigação de providenciar o imediato início dos trabalhos necessários para a conservação do bem tombado”.

Os arts. 19 e 20 do Decreto-Lei nº 25/37 atribuem à competência da fiscalização sobre os bens tombados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que posteriormente, com a edição do Decreto n. 66.967 de 27 de julho de 1970, passou a ser denominado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura.

4. Espécies

A doutrina costuma classificar as espécies de tombamento, em regra, segundo dois critérios: a eficácia do ato e a manifestação da vontade.

No que se refere ao primeiro critério, *eficácia do ato*, podemos distinguir o tombamento provisório do definitivo. O primeiro ocorrerá quando ainda está em curso o processo administrativo instaurado para o tombamento; o segundo, somente após a finalização do trâmite administrativo, com a inscrição do bem no respectivo Livro do Tombo.

É preciso ressaltar, contudo, que o STJ entende que o denominado *tombamento provisório*, na verdade, não constitui um procedimento de tombamento, mas sim uma medida assecuratória de preservação da coisa até a inscrição definitiva em algum dos Livros do Tombo. Através desse ato provisório, o Poder Público declara o valor cultural do bem,

fazendo surgir, somente a partir daí, a responsabilidade do proprietário de preservar e proteger a coisa^{xii}.

Por outro lado, com base na *manifestação da vontade*, o tombamento pode ser de ofício, voluntário ou compulsório. A primeira modalidade ocorre quando o instituto incide sobre bens públicos, conforme o art. 5º do Decreto-Lei 25/37, através de simples notificação ao respectivo ente federativo que pertence o bem ou sob cuja guarda estiver a coisa tombada. Com a notificação, o tombamento começa a produzir seus efeitos.

O tombamento voluntário, previsto no art. 7º do Decreto-Lei 25/37, pode ser verificado em duas hipóteses: a) quando o proprietário solicitar o tombamento e a coisa se revestir dos requisitos necessários para ser considerada como parte integrante do patrimônio cultural nacional; b) quando o proprietário da coisa anuir, por escrito, à notificação que se lhe fizer para a inscrição da coisa no respectivo Livro do Tombo.

Na modalidade compulsória, disciplinada nos arts. 8º e 9º do Decreto-Lei 25/37, o tombamento é realizado sem a anuência do proprietário, através de procedimento administrativo junto ao IPHAN.

Alguns autores, como Di Pietro (2011, p. 142), ainda dividem o tombamento em *geral e definitivo*. O primeiro se daria quando o instituto atinge apenas um bem determinado; o segundo, quando compreende todos os bens situados em um local (como um bairro ou cidade).

Contudo, a divisão em tombamento geral e definitivo não representa consenso na doutrina. Para Carvalho Filho (*Op cit*, p. 798), por exemplo, todo tombamento tem caráter individual, ou seja, seus efeitos alcançam somente a

esfera jurídica do proprietário da coisa tombada. O chamado tombamento geral corresponde a ato limitativo de natureza genérica e abstrata, o que é incongruente com a natureza do instituto. Assim, se vários imóveis de um bairro são tombados, isso ocorre pelo fato de que foram consideradas, individualmente, como integrantes do patrimônio cultural. Em outras palavras, para abranger cada imóvel considerado como patrimônio cultural, é necessária a individualização do ato de tombamento.

5. Processo administrativo

Para que se efetue o registro do bem em um dos Livros do Tombo, é preciso a instauração de um processo administrativo específico, o qual pode variar de acordo com a espécie do tombamento.

Contudo, em qualquer processo administrativo de tombamento, é obrigatória a participação de um órgão técnico. Na esfera federal, tal órgão é Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Ademais, de todo modo, se constatada, por um órgão técnico, a necessidade de proteger um bem de valor cultural ou natural, é expedida uma notificação ao seu proprietário. A partir desta notificação o bem já se encontra protegido legalmente, não podendo ser destruído e descaracterizado até a decisão final (efeito jurídico denominado de “tombamento provisório”).

No caso específico de tombamento de ofício – ou seja, aquele que recai sobre bem público – após a manifestação do órgão técnico, é realizada a inscrição da coisa no respectivo Livro do Tombo, notificando o ente federativo proprietário da coisa ou que a possua em sua guarda.

Acaso trata-se de tombamento voluntário, por requisição do proprietário, haverá a manifestação do respectivo órgão técnico, para averiguar se o bem se insere no patrimônio cultural nacional. Somente após essa avaliação do órgão técnico, a coisa será registrada no Livro do Tombo.

É possível, ainda, que o proprietário, ainda que não tenha solicitado o tombamento, concorde ou, ainda, não se manifeste contrário à intervenção estatal em sua propriedade, a fim de proteger o patrimônio cultural. Não havendo impugnação no prazo legal (15 dias), a partir da notificação, ou havendo concordância do particular (espécie de tombamento voluntário), a Administração está autorizada a registrar a coisa no correspondente do Livro do Tombo.

Entretanto, os casos mais comuns de tombamento ocorrem mediante iniciativa do Poder Público, seguida de uma resistência por parte do particular proprietário do bem a ser tombado.

Com efeito, após a notificação do órgão técnico, o particular tem o prazo de 15 dias para, se quiser, manifestar-se sobre o tombamento do seu bem. Caso seja apresentada impugnação, o departamento técnico responsável pela iniciativa do tombamento terá 15 dias para apresentar suas razões e, a seguir, o processo será remetido ao Conselho Consultivo do órgão técnico incumbido do tombamento, que poderá anular o processo administrativo, se houve ilegalidade; rejeitar a proposta do órgão técnico, ou; homologá-la, caso seja necessário o tombamento. Tratando-se de procedimento tramitado junto ao IPHAN, a decisão final será proferida pelo Ministro da Cultura (Lei nº 6.292 de 15 de dezembro de 1975).

O Presidente da República, atendendo a motivos de interesse público,

poderá determinar, de ofício ou em grau de recurso interposto por qualquer legítimo interessado, que seja cancelado o tombamento de bens pertencentes a quaisquer dos entes federativos ou a entidade a eles vinculadas (Decreto-Lei nº 3.866 de 29 de novembro de 1941). Para Carvalho Filho (cf. *Op cit*, p. 802), esse recurso é considerado como hierárquico impróprio. Por sua vez, Lopes Meirelles (*Op cit*, p. 468) critica essa competência do Presidente da República, afirmando que

não é de se louvar o poder discricionário que se concedeu ao Presidente da República em matéria histórica e artística, sobrepondo-se seu juízo individual ao do colegiado [...]. A autoridade desse órgão, especializado na matéria, não deveria ficar sumariamente anulada pelo julgamento subjetivo ou político do Chefe da Nação. A instituição desse recurso deve-se, naturalmente, à origem ditatorial do diploma que o estabeleceu, em cujo regime o Presidente da República absorvia todos os poderes e funções, ainda que estranhos à sua missão governamental.

É importante observar que, em todo caso, o processo administrativo deve observar os princípios constitucionais do devido processo legal da ampla defesa e do contraditório (art. 5º, LIV e LV, da CF).

Cumpra lembrar que, embora sejam raros os casos, nada obsta que a Administração, revendo seu próprio ato, em legítimo exercício do seu poder-dever de autotutela, possa anular um procedimento administrativo de tombamento, por vício de legalidade, ou, ainda, revogá-lo, com fundamento no interesse público. Tais espécies de cancelamento de tombamento têm sido denominadas de *destombamento*.

Por fim, é preciso frisar que o tombamento é constituído por ato exclusivo do Poder Executivo. Nesse sentido, o Supremo Tribunal Federal julgou inconstitucional ato do Poder Legislativo que pretende alterar as condições de tombamento regularmente instituído pelo Poder Executivo, por agredir o princípio da harmonia entre os Poderes^{xiv}.

6. Efeitos do tombamento

Com a finalização do processo administrativo, diversos são os efeitos jurídicos decorrentes do tombamento previstos Decreto-Lei nº 25/37. Tais conseqüências referem-se, principalmente, às restrições ao uso e à alienação do bem tombado.

Para Di Pietro, os efeitos em face do proprietário podem ser divididos em três tipos de obrigações: positivas (de fazer); negativas (de não fazer), e; de suportar.

As obrigações positivas impõem aos titulares dos bens o dever de promover medidas de conservação necessárias sua preservação. Na ausência de condições financeiras para a adoção dessas medidas, o proprietário do bem deve informar ao Poder Público; em caso de desrespeito a tal disposição, poderá ser aplicada multa correspondente ao dobro do valor em que foi avaliado o dano sofrido pela coisa (art. 19).

Sob pena de nulidade da do negócio jurídico, em se tratando de alienação onerosa, haverá direito de preferência da União, dos Estados e Distrito Federal e dos Municípios, nessa ordem. Além da nulidade, também são previstos, se violado o direito de preferência, o sequestro do bem e a imposição, em face do alienante e do adquirente, de multa de 20% do valor da coisa – essas sanções são aplicadas pelo Poder Judiciário. O direi-

to de preferência não inibe o proprietário de gravar livremente a coisa tombada, de penhor, anticrese ou hipoteca (art. 22 e seus parágrafos). Em se tratando de bem público, haverá a possibilidade excepcional de alienação, desde que se trate de transferência para outro ente federativo (art. 11).

No que se refere às obrigações negativas, o proprietário fica proibido de destruir, demolir, ou modificar as coisas tombadas. Para repará-las, pintá-las ou restaurá-las, é necessária a prévia autorização do órgão técnico responsável, sob pena de multa de 50% do dano causado (art. 17). Em caso de bem móvel, o titular não pode retirá-lo do país, sem o prévio consentimento do órgão técnico, a não ser que seja por um prazo curto, para fins de intercâmbio cultural; caso seja desrespeitada essa regra, a coisa fica sujeita a sequestro e o seu proprietário às penas previstas para o crime de contrabando e multa (art. 15).

De acordo com o Decreto-Lei regulador do tombamento, é prevista, ainda, a obrigação de suportar: o titular deve permitir e contribuir para a fiscalização do bem pelo órgão técnico estatal, sob pena de sofrer sanção pecuniária.

Não são apenas os proprietários que sofrem restrições. O Decreto-Lei nº 25/37 determina que, em se tratando de imóveis, os vizinhos não podem, sem prévia autorização do órgão técnico competente, fazer construção que impeça ou reduza a visibilidade da coisa tombada, nem sobre ela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser determinada a destruição da obra ou a retirada do objeto, impondo-se, neste caso, multa de 50% do valor do objeto retirado.

Segundo Di Pietro (*Op cit.*, p. 146), o instituto utilizado, no caso da vizin-

hança de imóveis tombados, tem natureza de servidão administrativa, em que dominante é a coisa tombada, e serviente, os prédios vizinhos. Em suas palavras, trata-se de servidão que “resulta automaticamente do ato do tombamento e impõe aos proprietários dos prédios servientes obrigação negativa de não fazer construção que impeça ou reduza a visibilidade da coisa tombada e de não colocar cartazes ou anúncios”.

Ressalte-se que apenas mediante a presença de dois requisitos é possível se estabelecer a referida servidão administrativa: a vizinhança da coisa tombada e a construção que impeça ou reduza sua visibilidade.

Por outro lado, um ponto que gera dissenso doutrinário é saber se o tombamento gera direito à indenização em favor do proprietário. Sobre o tema, há autores que defendem sempre existir direito à indenização (MELLO, 2004, p. 364).

Entretanto, para grande parte dos autores, o direito à indenização não é automático em caso de tombamento. Como explica Carvalho Filho (*Op. cit.*, p. 803),

nem há amparo constitucional ou legal para tal conclusão, nem há, como regra, prejuízo decorrente do ato, que retrata mera restrição ao uso da propriedade. Além disso, é preciso considerar que, dependendo da singularidade da situação, pode o ato de tombamento gerar vantagens decorrentes da valorização do bem, especialmente bem imóvel, e não prejuízo, para o proprietário. É o caso, por exemplo, de tombamento de edificações em avenida central da cidade, utilizadas por lojas comerciais de diversos ramos; o tombamento, nesse caso, alia-se ao aspecto turístico, ensejando a atração de maior número de consumidores.

Entretanto, é preciso destacar que será devida a indenização, de qualquer modo, desde que comprovado o prejuízo capaz de gerar o dever de indenizar. Assim, provados os requisitos caracterizadores da responsabilidade civil extracontratual do Estado, faz jus o proprietário à indenização decorrente do tombamento.

Através da ação civil pública, prevista na Lei nº 7.347, de 24 de julho de 1985, é possível o ajuizamento de demanda judicial para fins de garantir a proteção ou o ressarcimento por danos referentes aos bens de valor histórico (art. 1º, III).

Outrossim, ainda que não previsto expressamente na Lei 4.717/1965, a jurisprudência vem entendendo que tal diploma deve ser interpretado para possibilitar, por meio da ação popular (art. 5º, inc. LXXIII, da CF), a mais ampla proteção aos bens e direitos associados ao patrimônio público, em suas várias dimensões, incluindo o patrimônio cultural^{xv}.

7. Considerações finais

De acordo com o exposto, percebe-se que, a partir do século passado, há um compromisso cada vez mais sedimentado dos Estados em proteger os valores culturais da humanidade.

Na seara internacional, esse fenômeno surgiu, principalmente, com o contexto presenciado após a Segunda Guerra Mundial, com o apoio de organismos internacionais como a ONU, que auxiliam o desenvolvimento do processo de cooperação para a proteção do patrimônio cultural de nosso planeta.

No Brasil, foi com a Constituição de 1988 que a defesa da cultura nacional foi levada ao maior nível normativo interno.

O Estado, mais do que nunca, reconhece seu dever de garantir e promover os movimentos culturais de nosso povo.

Para tanto, o Estado brasileiro dispõe de diversos mecanismos administrativos, um deles, o tombamento, destinado à proteção de bens que representam um relevante valor cultural de nosso país.

Assim, é possível visualizar que o instituto do tombamento, regulado pelo Decreto-Lei nº 25/37, vem tomando um papel cada vez mais importante na preservação de bens que integram nosso patrimônio nacional.

Esse instituto gera obrigações de ordem positiva (de fazer), negativa (não fazer) e de suportar (permitir e cooperar para a fiscalização do Estado). Para sua efetivação, é preciso a instauração de processo administrativo que garanta os princípios constitucionais do devido processo legal, da ampla defesa, do contraditório. Ao final, o tombamento é concretizado através do registro do bem em Livros do Tombo.

Finalmente, é preciso ressaltar que o processo de utilização do tombamento ainda está em fase de desenvolvimento em nosso país. É necessário um trabalho de conscientização, da sociedade e do Estado (MANZATO, s.d.), para que os parâmetros de identificação dos bens a serem tombados, principalmente os previstos no Decreto-Lei nº 25/37, venham a se adequar ao sentido da Carta Política de 1988.

Bibliografia:

BENJAMIN, Antonio Herman de Vasconcellos e. Direito constitucional ambiental brasileiro. In: CANO-

TILHO, José Joaquim Gomes; LEITE, José Rubens Morato (Org.). *Direito constitucional ambiental brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 2007. parte II, p. 57-130. CARVALHO FILHO, José dos Santos. *Manual de direito administrativo*. São Paulo: 2012.

COELHO, Edihermes Marques; FERREIRA, Ruan Espíndola. Estado de Direito Ambiental e Estado de Risco. *Cadernos de Direito*, Piracicaba, v. 11(20): 67-80, jan.-jun. 2011.

CRETELLA JÚNIOR, José. *Dicionário de direito administrativo*. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. *Direito Administrativo*. São Paulo: Atlas, 2011.

MANZATO, Maria Cristina Biazão. Proteção ao patrimônio cultural brasileiro: o tombamento e os critérios de reconhecimento dos valores culturais. Disponível em: <www.aprodab.org.br/eventos/.../teses/mariacbmanzato01.doc>. Acesso em 22.nov.2014

MEIRELLES, Hely Lopes. *Direito administrativo brasileiro*. São Paulo: Malheiros, 1998.

MELLO, Celso Antônio Bandeira de. *Curso de direito administrativo*. São Paulo: Malheiros, 2004.

MOREIRA NETO, Diogo de Figueiredo. *Curso de direito administrativo*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

PIOVESAN, Flávia. *Direitos humanos e o direito constitucional internacional*. São Paulo: Max Limonad, 2004.

RAMOS, André de Carvalho. Teoria geral dos direitos humanos na ordem internacional. Rio de Janeiro: Renovar, 2005.

REALE, Miguel. *Filosofia do Direito*. São Paulo: Saraiva, 2002.

RECASENS SICHES, Luis. *Tratado General de Filosofía del Derecho*. México: Porrúa, 1975.

SILVA, Fernando Fernandes da. Turismo Internacional e Proteção do Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade. In: PHILIPPI JR, Arlindo; RUSCHMANN, Doris V. M. *Gestão ambiental e sustentabilidade no turismo*. Barueri, SP: Manole, 2010, p. 83-95.

SILVA, José Afonso da. *Direito ambiental constitucional*. São Paulo: Malheiros, 1994.

Recebido em 20/01/2015
Aprovado em 15/06/2015

i Renato José Ramalho Alves, articulador em Negociações Internacionais pelo Engajamundo. Pesquisador na Universidade Federal da Paraíba, Brasil. Contato: renatojra@gmail.com

ii Fábio Brito Ferreira, sócio administrador do F. Brito Advogados Associados, formado pelo Centro Universitário de João Pessoa, Brasil. Contato: fabio@fbrito.adv.br

iii Cf. ONU – Organização das Nações Unidas. Carta das Nações Unidas de 1945. Disponível em <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/ONU-Organiza%C3%A7%C3%A3o-das-Na%C3%A7%C3%B5es-Unidas/carta-geral-das-nacoes-unidas.html>>. Acesso em: 20.nov.2014.

iv Op. cit., p. 92.

v ONU – Organização das Nações Unidas. *Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais de 1966*. Disponível em <<http://bioeticaediplomacia.org/wp-content/uploads/2013/12/1966-Pacto-Internacional-sobre-os-Direitos-Econ%C3%B3micos-Sociais-e-Culturais.pdf>>. Acesso em: 21.nov.2014.

vi ONU – Organização das Nações Unidas. *Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais de 1966*. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>>. Acesso em: 21.nov.2014.

vii É possível, grosso modo, relacionar essa Lista com o instituto brasileiro do tombamento, objeto do presente trabalho, eis que ambos visam o reconhecimento e a proteção de bens ou locais de grande importância histórica e cultural.

viii OEA – Organização dos Estados Americanos.

ix Através do Decreto 91.144 de 15 de março de 1985. Antes desse momento, o governo federal atuava em matérias culturais por meio do Ministério de Educação e Cultura.

x Esses locais não só foram tombados pelo Estado brasileiro, como também foram declarados Patrimônios Mundiais pela UNESCO, respectivamente, em 1980, 1982, 1985.

xi “Poder Público é expressão genérica que se refere a todas as entidades territoriais públicas” in: SILVA, José Afonso da. *Direito ambiental constitucional*. São Paulo: Malheiros, 1994, p. 49.

xii Cf. STJ - REsp 753.534/MT, Rel. Ministro Castro Meira, Segunda Turma, julgado em 25/10/2011, DJe 10/11/2011

xiii Sobre o tema, v. CRETELLA JÚNIOR, José. Dicionário de direito administrativo. Rio de Janeiro: Forense, 1978, p. 519.

xiv STF - ADI 1706/DF, rel. Min. Eros Grau, Julgado em 09 de abril de 2008 (Informativo 501).

xv STJ - AgRg no REsp: 1151540 SP 2009/0191197-4, Data de Julgamento: 20/06/2013, T1 - PRIMEIRA TURMA, Relator Ministro Benedito Gonçalves, Data de Publicação: DJe 26/06/2013.

Cibercultura e Cinema: Revisitando a cidade-paradoxo em *BladeRunner*

Cibercultura y Cine: Revisitando la ciudad – paradoja en *BladeRunner*

Cyberculture and Film: Revisiting the paradox - city in *Blade Runner*

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardosoⁱ

Palavras chave:

Cibercultura

Cinema

BladeRunner

Resumo:

No universo da Cibercultura, assume lugar de relevo semiótico e significativo, em articulação com a pós-modernidade e a correlata visão do espaço da cidade como distopia, o cinema e, em particular, *BladeRunner*, de Ridley Scott. Revisitamos *BladeRunner*, viajando pelo círculo significativo de *Alien* e *Prometheus*, em busca da cidade-paradoxo e do jogo eterno da descoberta do “Eu” e da identidade, do “outro”, da criação e do criador.

Resumen:

En el universo de la cibercultura, se produce un destaque semiótico y significativo, en conjunto con la posmodernidad y la vista relacionados con el espacio en la ciudad como distopía, y, en particular, la película Blade Runner, de Ridley Scott. Nosotros revisamos Blade Runner, viajando por el círculo importante de Alien y Prometheus, en busca de la ciudad - paradoja y el juego eterno del descubrimiento del "yo" y de identidad, el "otro", la creación y el creador.

Palabras clave:

Cibercultura

Cinema

Blade Runner

Keywords:

Cuberculture

Film

Blade Runner

Abstract:

In the universe of cyberculture, takes place a semiotic and significant value, in conjunction with post-modernity and the related view of space in the city as dystopia, the film and, in particular, Blade Runner, directed by Ridley Scott. We revisit Blade Runner, traveling the significant circle of Alien and Prometheus, in search of the paradox-city and the eternal game of the discovery of the "I" and identity, the 'other', the creation and the creator.

Cibercultura e Cinema: Revisitando a cidade-paradoxo em *BladeRunner*

1. Da Cibercultura ao Cinema

A Cibercultura enquanto espaço de cruzamentos e permutas intersemióticas permite diálogos e simbioses que se entrelaçam em teias significativas de multiplicidade e polimorfia. O Cinema tem constituído um eixo do edifício arquitetónico da Cibercultura, plasmando pontos de contato entre (re)criação do espaço e do tempo, da (re)configuração de personagens, da (re)leitura do texto e do hipertexto, e estabelecendo pontes entre a pós-modernidade e distintas frentes de análise do objeto cultural redimensionado no/pelo ciberespaço.

Enquanto fonte e fruto da pós-modernidade, vários filmes simbolizam estes diálogos abertos ou em interstícios, gravitando as temáticas entre distintas raízes do conhecimento e do saber, formulando e reformulando leituras, permitindo uma eterna revisitação da criação artística.

Revisitar *BladeRunner* é sinónimo de viagem à mitogênese de Ridley Scott, perspetivando *Prometheus* como o epílogo (?) de uma viagem pela identidade, pela consciência, pelo desespero de estar vivo e de procurar as respostas que (não) estão dentro do Homem, mas também refletindo sobre as suas ações, as suas criações e destruições, entre a distopia da cidade e a utopia do livre arbítrio.

2. Do nascimento do mito

Quando em 1979, Ridley Scott realiza o filme *Alien*, estabelece um conjunto de coordenadas de género que irão redefinir a estrutura arquetípica da ficção-

científica, e, concomitantemente, concebe o primeiro plano do seu tríptico basilar. Em 1982, filma *BladeRunner*, o segundo momento do tríptico, no qual consolida e aprofunda os vetores traçados em *Alien*, até finalizar o seu terceiro momento com o seu recente *Prometheus*, e que constitui o epílogo do triângulo, ao mesmo tempo que retrocede na mitogênese de Scott e reverte o fulcro do eixo traçado em 1979 para a pré-conceção narrativa. Em síntese, Ridley Scott reconfigura com estes três filmes o alinhamento da ficção científica com a narrativa, a contaminação intergêneros e favorece a permuta intersemiótica entre o texto literário e o fílmico. Nesta porosidade semiótica, no ano de lançamento de *Prometheus*, recordamos o filme que o realizador criou há três décadas e que constitui, ainda hoje, uma referência cortical na cinematografia neste género.

BladeRunner inspira-se no texto escrito por Philip K. Dick, em 1968, intitulado *Do Androids dream of Electric Sheep*, no qual o escritor descreve uma Terra devastada pela guerra mundial de 1992, e elege o caçador de prémios Rick Deckard para ilustrar a sociedade de San Francisco, na qual possuir um animal vivo era símbolo de status social e onde os androides substituem os humanos, até que uma revolta de seis NEXUS – 6 dá origem a uma perseguição, misto de pesadelo, morte e fraude.

Ridley Scott baseia-se no texto literário para criar um filme que cruza a ficção científica com o *film noir*, originando uma atmosfera híbrida que perpassa toda a narrativa, incluindo a construção das personagens e a própria conceção espacial. Na verdade, o realizador cria uma cidade de Los Angeles que, em 2019, é um epítome da pós-modernidade, uma cidade que cristaliza a dicotomia utopia/distopia, reflete a fragmentação identitária e a dimensão híbrida da cultura e do sujeito, ilustrando a relação paradoxal homem –

máquina (criador – criatura), culminando simultaneamente em pessimismo e claustrofobia antitecnológica, nostalgia retro, e tragédia ominosa.

3. Da cidade como espaço-paradoxo

Do texto literário ao filme, a cidade surge como símbolo da teia de referências e de leituras que a urbe de Ridley Scott tem despertado. Na ficção científica, a questão da cidade sempre ocupou uma dimensão central, que viria a ser reforçada no subgênero designado como Cyberpunkⁱⁱ. Neste subgênero, a metrópole urbana aparece caracterizada como um espaço de desorganização sombria e poluída, dominada pelo gigantismo claustrofóbico da sua arquitetura, nela vertendo influências do romantismo gótico e do decadentismo, dando origem a um espaço terminal, para citar Bukatman (1993). Neste espaço, personagens perdidas procuram o entendimento pela recoleção dos fragmentos da sua identidade (como acontece com o protagonista Deckard, com Rachel, a mais perfeita dos Nexus – 6, e os evadidos replicantes que regressam à Terra em busca de respostas). Esta arquitetura reflete uma composição estética desordenada e pluri-facetada, à semelhança das metrópoles contemporâneas, que, como a arquitetura pós-moderna, “Canibaliza todos os estilos arquitetônicos do passado e os combina em conjuntos exageradamente estimulantes” (JAMESON, 1996, p. 46).

Giuliana Bruno (1990, p. 65) analisa esta confluência de características e considera que a cidade neste filme não é ultramoderna, mas pós-moderna, não é uma ordem de arranha-céus, mas uma estética da decrepitude, expondo o lado negro da tecnologia, com a permanente chuva ácida que ofusca a composição da luz neo-barroca que ilumina uma população com uma linguagem *pastiche*, com uma forte ambiência oriental, quase trans-

formando a Los Angeles de *BladeRunner* em enorme Chinatown.

A estrutura da cidade constitui outro paradoxo, pois cruza o futuro com o passado, a vanguarda com a nostalgia, o gótico com o moderno, em sucessivas citações sincrônicas, que criam uma mestiçagem antitética, com colunas greco-romanas e *neons* chineses, um *décor* egípcio e elementos latinos, um verdadeiro domínio da arquitetura pós-moderna, com arquétipos re-emergindo em fusão com convenções e reintegração de estilos. Recorde-se, como exemplo, a sede da Tyrrell Corporation, um edifício que recupera a estética das pirâmides egípcias ou dos templos Maias, com uma decoração de interiores hiperbolizada, em citação – *pastiche* do passado, da memória, e da história, pela incorporação sucessiva de estilos desaparecidos.

Esta profusão de conexões reen-caminha-nos para o movimento Cyberpunk e o pós-modernismo, que criam laços de múltipla influência, nomeadamente cultural e socialmente, desde a obra fundamental de William Gibson, *Neuromancer*(1984). Sendo este subgênero marcado principalmente por uma visão ambígua do futuro, entre a nostalgia e a distopia tecnológica, cria pontes, por exemplo, entre a centralidade do social em Baudrillard e a literatura de Gibson.

Kevin MacCarron (1995) refletindo sobre *BladeRunner* – considerado como o primeiro filme *Cyberpunk* -, aí encontra as questões do esbatimento de hierarquia e fronteira entre humanos e andróides, a dicotomia cartesiana corpo/mente, bem como a questão da identidade e da memória (que também é analisada no livro), a esteticização do novo, e a confluência a-histórica. Estes e outros traços fazem com que *BladeRunner* seja visto como um exemplo claro do Pós-modernismo, como destaca Giuliana Bruno (1990, p. 185):

The postmodern aesthetic of *Blade Runner* is...the result of recycling, fusion of levels, discontinuous signifiers, explosion of boundaries, and erosion. The disconnected temporality of the replicants and the pastiche city are all an effect of a postmodern, postindustrial condition, wearing out waste.

Entre o futuro e o passado, *Blade Runner* possui uma arquitetura que nos recorda nostalgicamente o filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, ao mesmo tempo que nos submerge numa vertigem tecnológica, criando uma linha tempo – espaço que nos leva novamente para o universo pós-moderno. Por este motivo, também David Harvey (1996, p. 278) classifica *Blade Runner* como um filme tipicamente pós-moderno, onde se encontra o homem contemporâneo na sua vivência da angústia da “compressão espaço – tempo”, na voragem do progresso, com uma instabilidade e volatibilidade extremas. No filme, esta compressão está associada aos replicantes, criados apenas com quatro anos de vida e é contra esta limitação que o grupo que regressa à Terra se revolta, procura o seu criador, a corporação Tyrrell, revelando, afinal, a angústia do homem contemporâneo, que assiste, em desespero, à vertiginosa e inexorável passagem do tempo.

As dicotomias multiplicam-se no filme, enfatizando a sua intrínseca natureza pós-moderna, principalmente na abordagem à tecnologia, capaz de criar uma paisagem de torres urbanas povoadas por anúncios luminosos a marcas bem conhecidas, como a Atari, TDK, PanAmerican, a Coca-Cola, mas também de originar um amontoado de detritos industriais nas ruas, na apoteose do descartável e da poluição que perturbam o homem contemporâneo, que se encontra em busca de si mesmo, neste labirinto onde se fragmentou e desconstruiu, ensimesmando-se no vazio, na incerteza e na negação.

Entre o Homem e a máquina, o androide/replicante, complemento/substituto, reflexo/alter-ego, imagem/símbolo, mais uma inquietação pós-moderna, no sentido quase paradoxal do progresso conceber uma tecnologia capaz de criar sujeitos virtuais (replicantes) sem consciência da sua virtualidade, mas que procuram a razão da sua não consciência e da sua finitude, o que ilustra a mais profunda das preocupações que define o Humano. O replicante obriga-nos a um jogo de espelhos, quando sabemos que recebe uma memória implantada, sem que o mesmo se aperceba que as suas memórias não são verdadeiras, como acontece com Rachel, que descobre que as suas lembranças da infância não foram vividas por si, e mesmo pelo próprio Deckard, que, pelos indícios que a narrativa nos vai deixando, sugere que ele é, igualmente, um replicante, ou seja, também ele prisioneiro do tempo e de uma identidade que não é real. Esta ideia, ligeiramente afluída no livro, torna-se central no filme.

Esta interceção entre o Pós-moderno e o movimento *Cyberpunk* remete-nos para a década de oitenta e é precisamente nesta década que os escritores do movimento *Cyberpunk* descobrem os textos literários da *New Wave*, a ficção científica, nomeadamente Philip K. Dick, e a indústria cinematográfica começa a adaptar as suas obras. É neste escritor que encontramos uma cidade que é em simultâneo um caos cultural, uma metrópole negativa e alienada, controlada por multinacionais que substituem as estruturas do governo, como acontece em *Blade Runner*, com a Tyrrell Corporation.

A metrópole sempre atraiu a atenção dos criadores de ficção científica, como destaca Louis Thomas, que a retrataram como o triunfo da distopia, hostil e envolvida em trevas (ambientais e psicológicas). Sendo este género fiel à sua opção pessimista, cria uma cidade com instintos

destruidores, como se estivesse animada pela própria hostilidade que a criou (THOMAS, 1988). Esta metrópole é igualmente o arquétipo da cidade morta, que perdeu inúmeras facetas positivas e que agora é dominada pela nostalgia (PRUNGNAUD, 1997), que em *BladeRunner* se traduz na fuga dos mais capacitados para as colônias exteriores, enquanto a cidade fica povoada pelos marginais, pelos incapazes, que se arrastam no submundo do desperdício, da miscigenação alienada, de uma vida sem futuro. Para Gorostiza e Perez (2002), esta cidade é o símbolo do fracasso da razão, um mundo distópico em que os resquícios da destruição do pós-guerra estão sempre presentes na chuva ininterrupta que se abate permanentemente sobre os seus habitantes.

Esta cidade terminal, pós-moderna, onde o espaço se deixa transformar em não lugar, em simulação, reconfigurando ícones de alta tecnologia, trespassando-os com uma ideia vitoriana de um crescimento sem planificação nem ordem, surge no movimento *Cyberpunk* como um local de sombras, povoado por estruturas em néon, ruas de claustrofobia e mistura de referências culturais, e leva a que seja a representação perfeita para uma redefinição da geometria cognitiva, de modo a que o sujeito possa assimilar os novos pressupostos da existência na contemporaneidade (BUKATMAN, 1993). É esta cidade que nos invade os sentidos em *BladeRunner*, onde Rick Deckard e Roy Batty se movimentam em jogo de espelhos em busca de respostas, onde os habitantes percorrem as ruas pelas trevas do isolamento tecnológico, pelo silêncio absurdo da distopia anti-tecnológica, onde combatem ferozmente, em luta - diríamos fratricida (não eram, afinal, ambos, replicantes?)-, uma batalha titânica pela sobrevivência, embora nutram uma certa empatia pelo outro, o que levará Roy Batty a salvar Rick Deckard no desenlace do conflito.

RoyBatty e Rick Deckard são verdadeiras personagens pós-modernas, sendo o reflexo, como afirmam Susanne Langer (1957) e Brian McHale (1987), das várias questões, preocupações e temas que o pós-modernismo lançou. Questões sobre a origem da vida, do mundo e do ser, da sua identidade, da sua memória (note-se o valor que as fotografias têm na narrativa para as personagens, nomeadamente os replicantes, pois elas significam as memórias que supostamente seriam genuínas).

Humanos e replicantes têm, afinal, mais em comum do que se poderia supor. Paradoxalmente, ambos sentem a vida como uma corrida desesperada com fim anunciado, sem possibilidade de escolha, sem caminho alternativo.

Este tom pessimista vai traduzir-se em *BladeRunner*, na revisitação do detetive *hard boiled* do *film noir*, cruzado com uma atmosfera entre a nostalgia neoromântica e a degenerescência futurista do espaço cosmopolita, que também encontramos no livro de Dick (1985, p. 12): “O ar matinal, derramando-se com partículas radioativas, e com o sol cinzento e enevoado, espalhava-se à sua volta, infestando o seu nariz; involuntariamente, aspirou a infeção da morte”.

Mas Rick Deckard, o *bladerunner* que parece um detetive retirado da década de 40, chamado para eliminar os replicantes revoltosos, confunde-se com a cidade, que Bukatman chega a considerar como a personagem principal (BUKATMAN, 1993), porque une essa atmosfera noir com a Ficção Científica, e, na verdade, tanto no género *Cyberpunk* como na conceção *noir*, as personagens têm a mesma obsessão central sobre a sua identidade. Para Deckard, o valor das fotografias na sua casa, o sonho do unicórnio, os origamis de Gaff e o paralelismo invertido que constitui a sua relação com Batty fazem com que o espetador o veja como um re-

plicante, igual aos que persegue, e igual a Rachel, com quem se lança na incógnita do futuro, no epílogo do filme, ao som da voz de Gaff que, profeticamente, anuncia que ela não viverá para sempre, mas, afinal, quem vive?

No livro, esta questão não é apresentada da mesma forma. Aliás, é apenas no filme que surge o paradoxo central, segundo o qual, Rachel descobre que é uma replicante, logo não é humana, mas após a sua descoberta, podemos afirmar que se torna ainda mais humana do que os próprios humanos. Na verdade, no livro, os humanos vivem de forma limitada e estagnada, quase como se fossem andróides, que são vistos como inferiores. Pelo contrário, no filme, o andróide, ou melhor, o replicante, é superior, fortíssimo fisicamente, quase um super-homem, um anti-herói que, no final do filme, se transforma em herói.

Ora o replicante experiencia uma “vertigem esquizofrênica”, como lhe chama Giuliana Bruno, pois são simulacros dos humanos, em alguns aspectos são superiores a eles, mas possuem uma temporalidade limitada, estão condenados a viver no presente, sem memória, sem passado, nem futuro, sem identidade pessoal, porque não podem assumir a recordação, que é implantada, artificial, externa. Por esse motivo, Batty mata o seu criador, recriando Édipo, mata o seu pai, cegando-o, numa inversão do mito, selando a sua condição, o seu destino e qualquer possibilidade de salvação.

Neste contexto, a cidade em *Blade Runner* é fundamental para a própria questão da identidade e da existência, pois à luz do gênero *Cyberpunk* e do Pós-modernismo, tanto o livro como o filme exploram a necessidade do sujeito em encontrar respostas. Como refere Adriana Amaral (2004):

A personagem atormentada em busca de respostas tentando desvendar um quebra-cabeças da sua própria identidade e o confronto homem-máquina são pontos centrais da obra de PKD e, de certa forma, também são as estruturas narrativas da FC enquanto gênero, que reaparecem na estética *cyberpunk* através dos filmes. Talvez por lidar com tais questões, essenciais ao gênero, Philip K. Dick tenha sido legitimado via filme como predecessor de uma estética que é ao mesmo tempo diferente e similar às estéticas anteriores: o tech – noir.

Outra faceta que interliga a FC e o movimento *Cyberpunk* em *Blade Runner* é o retrato de feminilidade, que, recuperando o *film noir*, surge como uma presença/evanescência perversa, perigosa e atraente até ao abismo, capaz de destruir a vida, a memória e a procura da identidade do homem, ou seja, a *femme fatale* que se traduz nas replicantes Rachel (que haveria de redirecionar a personagem principal até ao epílogo do filme) e Pris (a companheira de Batty, misto de sensualidade e de bárbara frieza metálica). A própria cidade é ameaçadora na sua feminilidade. Perigosa e sombria, nela vivem os últimos humanos deixados para trás, os híbridos, os marginais e alienados, homens e andróides sem valor. A cidade fonte do espaço terminal, do não lugar, da desordem, da tecnologia que infectou a vida, em síntese, como lhe chamou Adriana Amaral, um útero necrosadoⁱⁱⁱ.

4. Da revelação epifânica

Entre o filme o livro, a narrativa vai construindo níveis sucessivos de significação, culminando na criação de Ridley Scott, que promove um caminho de decodificação do sujeito e do espaço que, como vimos, constituem um enlace sucessivo de paradoxo em paradoxo. Não

obstante, a narrativa caminha, não se cristaliza no nó górdio da contradição, e conduz-nos, entre o destino do replicante RoyBatty e o destino do humano (e afinal, igualmente, replicante) Rick Deckard pela peregrinação dos opostos gêmeos até à reflexão metafísica sobre o destino do Homem.

Rick Deckard, no romance de Philip K. Dick, analisa o destino dos replicantes e pensa:

«Os andróides sonham?», perguntou Rick a si mesmo. «Evidentemente; é por isso que, ocasionalmente, matam os seus empregadores e fogem para aqui. Uma vida melhor, sem servidão»^{iv}.

É precisamente a consciência o que procuram humanos e replicantes em *BladeRunner*, fugindo da servidão, do espaço, da cidade terminal, ou da tirania dos quatro anos de vida, da falsa identidade e da memória implantada. E, entre todas as certezas, surge uma, que se revela, sobre o paradoxo do paralelo umbilical entre humanos e replicantes e que Philip K. Dick sintetiza no seu livro de forma absoluta: “Mors certa, vita incerta”^v. Esta fórmula teológica não é estranha ao pensamento de Philip K. Dick, pois tanto em *Do androids dream of electric sheep*, como em *MinorityReport* (1956), ou em *We can remember it for youwholesale* (de 1966, que inspirou *Total Recall*, 1990), as suas preocupações metafísicas atravessam as narrativas em temas e personagens^{vi}.

No filme, Ridley Scott combinaria um conjunto muito diversificado de influências e referências simbólicas. O episódio final, que opõe Batty e Deckard e que irá conduzir à morte do primeiro, coincide com um dos momentos mais profundos da diegese, ao articular simbolismo, poesia, imagem e som, que Vangelis conferiu a todo o filme de forma magistral, mas que aqui tem o seu clímax.

Batty já havia cometido o patricídio freudiano ao vazar os olhos de Tyrrell, o seu criador, seu pai e seu deus, e, em simultâneo, invertendo o destino edípico, e condenando-se a si mesmo à morte. No fundo, quase como se um Cristo traído, como defendem alguns autores (BEGLEY, 2004), decidisse matar o seu Pai, como vingança pela sua mortalidade.

Mas Batty, neste retrato de herói trágico, decide salvar o seu perseguidor, em ato de “humanismo” inesperada, permitindo a Deckard uma redenção, abandonando o seu perfil de homem amargurado e descrente, para abraçar o futuro com Rachel. Deckard fica paralisado pela revelação de um replicante, afinal profundamente humano, mais humano do que os humanos, e que lhe aponta o caminho a seguir. Do ciclo do confronto, surge o ciclo da epifania. Em síntese, Roy Batty, é um Édipo revisitado, que desafiou os deuses, um outro Prometeu. Este tópos é caro a Ridley Scott, ou não tivesse chamado *Prometheus* ao seu mais recente filme, também ele uma narrativa de desafio aos deuses, na qual os humanos, a bordo de uma nave com o mesmo nome, viajam para conhecer os seus criadores e para os confrontarem com as questões centrais da existência humana, nomeadamente a sua finitude, temática que nos remete para *BladeRunner*.

De fato, todo o filme surge, no seu epílogo, revelado como uma parábola pós-moderna sobre o Homem e a sua relação com Deus, embora sejam os replicantes que traduzam esta mensagem. Estes androides, feitos à imagem do seu criador, como o Homem, criado à imagem de Deus, procuraram o seu deus para lhe colocarem a mais importante de todas as questões. Neste quadro, Roy Batty, depois de salvar Deckard, confessa-lhe que o faz porque a vida se tornara infinitamente preciosa para ele, que está prestes a perdê-la. Roy morre, soltando uma pom-

ba branca – que é o símbolo do Espírito Santo, na religião cristã –, que voa pelas sombras da cidade, enquanto a chuva, que sempre castigou os habitantes na narrativa, parece agora cair sobre o corpo sem vida do replicante, absolvendo-o da sua vida passada.

No fundo, nega-se a própria morte, tal como acontece na cena final, quando Deckard e Rachel, corporizando um amor que à partida está condenado, caminham em direção ao futuro, ao mesmo tempo que o realizador conclui o filme com um corte seco, como que a dar início a uma nova vida.

Refletindo sobre a moral que o filme de Ridley Scott postula, Stephen Mulhall (2002, p. 40) defende que a obra de Ridley Scott nos transmite que a morte não é um limite distante ou abstrato da vida, nem uma inevitável fronteira dos nossos dias, mas uma presença em todos os momentos da nossa existência. Nesta ideia, relemos Heidegger e a noção de existir-em-direção-à-morte, que no filme esbate completamente a diferença entre humanos e replicantes. Ambos possuem consciência do fim, pelo que só resta a questão de como nos posicionarmos face à morte (e o realizador transmite-nos o seu ponto de vista, a sua mensagem, através das escolhas de Batty e de Deckard, ou seja, o valor da vida exprime-se pela intensidade da vivência). Como afirma Mulhall, em *Blade Runner*, “All human experience is present experience or it is nothing”.

Esta dimensão é ilustrada principalmente por Roy Batty, que é apresentado com um conjunto de características do imaginário cristão (o prego que lhe passa a mão, os ventiladores cruciformes que o rodeiam, a pomba que liberta no seu trânsito final), configurando-se como um novo mensageiro, um outro redentor da Humanidade, que nos revela, em epifania final, a autêntica forma de viver a vida face

à evidência da morte: ele é o exemplo de uma vida vivida intensamente, sem negar a sua transitoriedade, que se aceita, calmamente. Esta mensagem é apreendida por Deckard, revelando-lhe uma nova forma de olhar a morte e levando-o a decidir viver a vida com Rachel, independentemente do tempo que ambos possam ter.

A cidade, inicialmente um paradoxo, um labirinto e um espaço da fragmentação identitária, metamorfoseou um dos seus habitantes em mensageiro redentor da Humanidade e ofereceu-lhe, entre lágrimas e chuva, a epifania e a redenção.

Bibliografia:

AMARAL, Adriana. Explorando as sombras da distopia philipkdickiana – de como o cinema tech noir legitimou o statuscyberpunk de Philipp K. Dick. In: *404notfound*, Ano 4, Vol. 1, n. 39, Ciberpesquisa – Centro de Estudos e Pesquisas em Cibercultura abril de 2004.

AMARAL, Adriana. *A metrópole e o triunfo distópico – a cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-e-cidade.pdf>. Acessado em Agosto, 2012.

BEGLEY, Varun. *Blade Runner and the Postmodern: A Reconsideration*. In *Literature/Film Quarterly*, Vol. 32, nº 3, January, Salisbury University, Salisbury: 2004.

BRUNO, Giuliana. *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*. In: KUHN, Annette (ed.) *Alien Zone: Cultural theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. New York: Verso, 1990.

BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity. The virtual subject in post-modern science fiction*. 4. ed. Durham: DukeUniversityPress, 1993.

DICK, Philip K. *BladeRunner – Perigo Iminente (Sonham os andróides com carneiros elétricos?)*. Mem Martins: Europa-América, 1985.