



DOSSIÊ “PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS, PATRIMÔNIO CULTURAL E TERRITÓRIOS”

DOSSIER “SOCIO-CULTURAL PRACTICES,
CULTURAL HERITAGE AND TERRITORY”

Apresentação do Dossiê

Dossier's presentation

FÁBIO CASTRO, LUIZ AUGUSTO RODRIGUES e RENATA ROCHA

Territórios da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010: continentes, países e cidades

*Territories of Brazilian cultural diplomacy between 2003 and 2010:
continents, countries and cities*

BRUNO DO VALE NOVAIS

Desafios da participação e da descentralização na gestão de políticas culturais nas cidades

*Participation and decentralization as management's principles
in cultural policies in Bogotá*

MONICA CRISTINA MORENO-CUBILLOS

Novas dinâmicas culturais: tensão e vitalidade nas cidades

New cultural dynamics: tension and vitality in the cities

RACHEL GADELHA

Federalismo e relações intergovernamentais: uma análise dos processos de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura

*Federalism and intergovernmental relations:
an analysis of the processes for the implementation and
management of municipal systems of culture*

RAFAEL AQUINO

“ICMS - Patrimônio Cultural”: um estudo sobre a política pública de preservação cultural do Estado de Minas Gerais com ênfase no processo de Educação Patrimonial

*“ICMS - Cultural Heritage”: a study on the public policy for the cultural preservation
of the State of Minas Gerais with emphasis on heritage education process*

CLÉSIO BARBOSA LEMOS JÚNIOR

Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares

*Bongar and win in the biddings:
cultural public policies, market and popular culture groups*

GABRIELA PIMENTEL DE ARAÚJO, LEONARDO LEAL ESTEVES
e LADY SELMA FERREIRA ALBERNAZ

Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural

Cultural Citizenship: between democratization of the culture and cultural democracy

VALMIR DE SOUZA

Cidade vista de dentro

City view from inside

LÚCIA MACIEL BARBOSA DE OLIVEIRA

Modelos de formação de agenda na análise de políticas públicas aplicados à cultura: o caso do projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo

*Models for training schedules in the analysis of public policies
applied to culture: the case of the restructuring project of the
collection of the Pinacoteca of São Bernardo do Campo*

LÚCIO NAGIB BITENCOURT e MAYRA C. A. OLIVEIRA

A regulamentação legal do grafite: Perspectivas e caminhos a partir de uma experiência prática em Curitiba

*The legal regulation of the graphite: Perspectives and paths
from a practical experience in Curitiba*

ANGELA CASSIA COSTALDELLO e FRANCISCO BLEY

Os contratempos do espaço: patrimônio cultural imaterial e o Livro de Registro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis

*The space's contradictions: cultural heritage and the new
form of heritage's registries named “Traditional and Notable
Economic Activities”*

JOÃO DOMINGUES

Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro

*The processes of (re)traditionalization and patrimonialization
in the carnival of the blocks of street in Rio de Janeiro*

MARINA BAY FRYDBERG

Apropriação do patrimônio cultural na região portuária do Rio de Janeiro: políticas culturais entre a territorialidade e a exploração

*Appropriation of the cultural heritage in the port region
of Rio de Janeiro: cultural policies between territoriality and exploitation*

MARIANA ALBINATI

Cultura hip hop: Batalha dos Bombeiros - entre rimas e reivindicações

Hip hop culture: Batalha dos Bombeiros – among claims and rhymes

AMANDA ROSIÉLI FIUZA E SILVA, SANDRA RÚBIA DA SILVA e JONÁRIA FRANÇA DA SILVA

Identidade e ethos conservador na política cultural. Estudo comparado França- Brasil

*Identity and conservative ethos in cultural politics.
Study comparing France-Brazil*

MARINA RAMOS NEVES DE CASTRO

PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano VIII nº 14 - out/2017 a mar/2018

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. Christina 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. Lívia 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 Meios, 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. Victor 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 VIII nº 14, (OUT/2017 a MAR/2018). – Niterói, RJ: [s. N.], 2017.

(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

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ / DOSSIER'S PRESENTATION

DOSSIÊ: Práticas socioculturais, patrimônio cultural e territórios

DOSSIER: *Socio-cultural practices, cultural heritage and territory*

FÁBIO CASTRO, LUIZ AUGUSTO RODRIGUES e RENATA ROCHA 07

DOSSIÊ / DOSSIER 13

Territórios da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010: continentes, países e cidades

Territories of Brazilian cultural diplomacy between 2003 and 2010:
continents, countries and cities

BRUNO DO VALE NOVAIS 14

Desafios da participação e da descentralização na gestão de políticas culturais nas cidades

Participation and decentralization as management's principles
in cultural policies in Bogotá

MONICA CRISTINA MORENO-CUBILLOS 29

Novas dinâmicas culturais: tensão e vitalidade nas cidades

New cultural dynamics: tension and vitality in the cities

RACHEL GADELHA 43

Federalismo e relações intergovernamentais: uma análise dos processos de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura

Federalism and intergovernmental relations: an analysis of the processes
for the implementation and management of municipal systems of culture

RAFAEL AQUINO 55

“ICMS - Patrimônio Cultural”: um estudo sobre a política pública de preservação cultural do Estado de Minas Gerais com ênfase no processo de Educação Patrimonial

“ICMS - Cultural Heritage”: a study on the public policy for the cultural preservation
of the State of Minas Gerais with emphasis on heritage education process

CLÉSIO BARBOSA LEMOS JÚNIOR 67

Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares

Bongar and win in the biddings: cultural public policies, market and popular culture groups

GABRIELA PIMENTEL DE ARAÚJO, LEONARDO LEAL ESTEVES e LADY SELMA FERREIRA ALBERNAZ 84

Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural

Cultural Citizenship: between democratization of the culture and cultural democracy

VALMIR DE SOUZA 97

Cidade vista de dentro

City view from inside

LÚCIA MACIEL BARBOSA DE OLIVEIRA 108

Modelos de formação de agenda na análise de políticas públicas aplicados à cultura: o caso do projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo

Models for training schedules in the analysis of public policies applied to culture: the case of the restructuring project of the collection of the Pinacoteca of São Bernardo do Campo

LÚCIO NAGIB BITTENCOURT e MAYRA C. A. OLIVEIRA 118

A regulamentação legal do grafite: Perspectivas e caminhos a partir de uma experiência prática em Curitiba

The legal regulation of the graphite: Perspectives and paths from a practical experience in Curitiba

ANGELA CASSIA COSTALDELLO e FRANCISCO BLEY 135

Os contratempos do espaço: patrimônio cultural imaterial e o Livro de Registro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis

The space's contradictions: cultural heritage and the new form of heritage's registries named "Traditional and Notable Economic Activities"

JOÃO DOMINGUES 144

Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro

The processes of (re)traditionalization and patrimonialization in the carnival of the blocks of street in Rio de Janeiro

MARINA BAY FRYDBERG 161

**Apropriação do patrimônio cultural na região portuária do Rio de Janeiro:
políticas culturais entre a territorialidade e a exploração**

Appropriation of the cultural heritage in the port region of Rio de Janeiro:
cultural policies between territoriality and exploitations

MARIANA ALBINATI 177

Cultura hip hop: Batalha dos Bombeiros - entre rimas e reivindicações

Hip hop culture: *Batalha dos Bombeiros* – among claims and rhymes

AMANDA ROSIÉLI FIUZA E SILVA, SANDRA RÚBIA DA SILVA e JONÁRIA FRANÇA DA SILVA 188

**Identidade e ethos conservador na política cultural.
Estudo comparado França- Brasil**

Identity and conservative ethos in cultural politics.
Study comparing France-Brazil

MARINA RAMOS NEVES DE CASTRO 203

Apresentação do Dossiê

“Práticas socioculturais, patrimônio cultural e territórios”

Práticas socioculturais, patrimônio cultural e territórios

Socio-cultural practices, cultural heritage and territory

Fábio Castro (Universidade Federal do Pará)
Luiz Augusto Rodrigues (Universidade Federal Fluminense)
Renata Rocha (Universidade Federal da Bahia)

Apresentamos neste dossiê diversas reflexões do campo cultural, em especial aquelas que buscam tensionar a temática dos territórios e das territorialidades. Entendemos que tais discussões são bases expressivas para o campo da gestão e das políticas culturais. Assim, propomos aos leitores uma diversidade de olhares que se complementam na expectativa de melhor embasar os estudos em cultura, levando em consideração realidades brasileiras, e também algumas interfaces com outras partes do mundo.

O texto *Territórios da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010: continentes, países e cidades*, de Bruno do Vale Novais, apresenta como essa política pública foi realizada nas cidades, países e continentes por meio de três agentes: Ministério das Relações Exteriores (MRE), pelo Ministério da Cultura (MINC) e pelo Ministério da Educação (MEC) no período citado. O autor debruçou-se sobre a diplomacia cultural brasileira no primeiro decênio do século XXI focalizando as áreas de *Língua, Livro, Leitura e Literatura e Editoração*, afirmando que “o Estado brasileiro tem por desafio o entendimento de que é preciso passar a olhar tal vertente da política externa do País como recurso estratégico ao projeto contemporâneo de inserção internacional do Brasil”.

O artigo seguinte é de Monica Cristina Moreno-Cubillos. Intitula-se *Desafios da participação e da descentralização na gestão de políticas culturais nas cidades*. A inserção da participação e da descentralização como princípios para a gestão das políticas culturais é analisada tomando como exemplo a capital da Colômbia, mediante o levantamento documental de material normativo sobre políticas culturais nesse país e o estudo de caso intrínseco por meio dos depoimentos de diferentes sujeitos, dentro e fora da institucionalidade, que refletem sobre os mecanismos estabelecidos especificamente em Bogotá. Para tal fim, exploram-se os principais traços da governança urbana no período neoliberal e as particularidades dessa cidade, revisa-se a incorporação dos princípios de participação e descentralização nas políticas culturais e nas diretrizes para a gestão cultural da Colômbia e discute-se a forma como estes se materializam nas políticas culturais, visibilizando algumas fraquezas relacionadas com o desenho do sistema, a capacidade institucional e dos agentes culturais que agem nos espaços, a articulação entre diversos canais de participação e a incidência dos acordos em decisões como distribuição de recursos, entre outros. Finalmente, apontam-se alguns desafios em três perspectivas: a integração dos públicos nas discussões, o

grau de autonomia dos espaços, e a necessidade de debater a categoria 'cultura' como ponto de partida para a definição das linhas de intervenção.

Os estudos apresentados por Rachel Gadelha no artigo *Novas dinâmicas culturais: tensão e vitalidade nas cidades* pretendem trazer elementos para a reflexão sobre as dinâmicas culturais contemporâneas, abordando algumas mudanças que estão em curso e os desafios que estão postos para os agentes culturais no âmbito das cidades e suas repercussões em uma nova institucionalidade da cultura. Para tanto, faz-se um breve histórico das políticas culturais recentes no Brasil, de forma a facilitar a compreensão da conjuntura atual e proporcionar uma visão mais ampliada do campo cultural contemporâneo e de seus distintos agentes, entendendo-o como resultante, também, de um regime de valores e discursos com forte vinculação ao contexto social e político cultural do Brasil nas últimas décadas. A autora aponta como instigações para os estudos a identificação de novas dinâmicas da cultura e de movimentos de criação emergentes nas cidades, as questões que se configuram hoje e os desafios que estas impõem aos gestores culturais e aos demais agentes do campo; assim como a investigação de como esses novos fluxos se relacionam e afetam uma nova institucionalidade cultural.

Passando para a esfera municipal, o texto de Rafael Aquino - *Federalismo e relações intergovernamentais: uma análise dos processos de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura* – se debruça sobre a efetividade da indução federativa na tomada de decisão dos municípios em pactuar com a política de organização intergovernamental da gestão cultural, proposta pelo Sistema Nacional de Cultura. A partir da análise documental e da coleta

de material empírico, realizada por meio de estudos de caso, busca-se evidenciar os aspectos discricionários, formais, técnicos, sociais e políticos envolvidos no processo de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura. Foram tomados como objetos do estudo de caso os municípios de Betim, Contagem, e Sabará, em função das diferenciações políticas, administrativas e de recursos financeiros disponibilizados para viabilizar suas políticas locais de cultura. As administrações municipais enfocadas têm população superior a 100 mil habitantes e possuem Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) entre os patamares alto e médio. Minas Gerais é o estado da federação com o maior número de municípios, somando um total de 853 governos locais, que possuem situação econômica e formação socioespacial bastante diversa. Neste contexto, o conjunto que forma a Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH) permite elaborar uma contribuição conceitual e analítica referente à efetividade do desenvolvimento local das políticas públicas de cultura, estabelecidas em regime de cooperação intergovernamental.

Os estudos sobre aspectos da realidade cultural mineira seguem no artigo de Clésio Barbosa Lemos Júnior: *"ICMS - Patrimônio Cultural": um estudo sobre a política pública de preservação cultural do Estado de Minas Gerais com ênfase no processo de Educação Patrimonial*. O autor argumenta que uma política pública, em particular, de preservação cultural, só se mostra correta e consequente quando além de contemplar medidas referentes à memória e identidade de um povo, baseia-se amplamente em uma concepção que integra as questões socioeconômicas, técnicas, artísticas e ambientais, articulando-as com as questões de qualidade de vida, meio ambiente e cidadania. Diante desse mote, o estudo foi organizado a partir da análise da política pública

de preservação do patrimônio cultural no Estado de Minas Gerais. Primeiramente abordou-se, de maneira sucinta, o histórico que deu origem a lei conhecida como “Lei Robin Hood”, responsável pelo ordenamento da referida política pública. Em um segundo momento tratou-se da especificidade do critério patrimônio cultural, cujo reconhecimento se dá pelo termo “ICMS - Patrimônio Cultural”. O processo de educação para o patrimônio cultural, tratado como educação patrimonial, foi abordado na terceira seção do artigo com enfoque nas ações que podem ser desenvolvidas para a efetiva aplicação dessa metodologia educacional. Por fim, algumas considerações foram feitas na tentativa de reforçar a temática e fomentar novas discussões.

Seguindo na lógica de se refletir sobre as leis de mecenato cultural, tem-se o artigo *Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares*, de Gabriela Pimentel de Araújo, Leonardo Leal Esteves e Lady Selma Ferreira Albernaz. Este trabalho resulta da junção de duas pesquisas, feitas separadamente, mas orientadas pela terceira autora que o subscreve. Ambas são relativas à cultura popular e suas relações com as políticas públicas de cultura por meio de editais, os quais podem requerer novas estratégias de organização destes grupos, bem como implicam em sua provável inserção, bem-sucedida ou não, no mercado e indústria cultural, podendo ter desdobramentos para a autonomia de significados rituais que tais grupos expressam. Ambas as pesquisas basearam-se nos métodos da antropologia, por meio de trabalho de campo, que incluiu observação participante, elaboração de diário de campo, recolha de documentos e entrevistas. As reflexões sobre as tensões e desigualdades que marcam as relações entre mestres e grupos de cultura popular, Estado e mercado de cultura, nota-

damente a indústria cultural, toma como referência o caso do grupo Bongar, cuja fundação e a atuação salientam aspectos importantes sobre políticas públicas, voltadas às culturas populares, no estado de Pernambuco nas últimas décadas, cujas relações que são orientadas pelos instrumentos burocráticos dos editais para incentivo. Tentamos reunir sugestões para evitar que, nos editais, sejam feitas exigências que criem obstáculos para a autonomia financeira e ritual dos grupos de cultura popular.

Estudos sobre realidades paulistas, neste dossiê, iniciam-se com o texto de Valmir de Souza: *Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural* que traz a análise de dois paradigmas de políticas culturais, democratização da cultural e democracia cultural, apresentando diferentes experiências de gestão cultural na Europa e no Brasil que adotaram estes dois modelos, com ênfase na gestão cultural em São Paulo.

Tais rumos são seguidos pelas reflexões de Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira no artigo *Cidade vista de dentro*, que busca articular à noção de democracia a de participação, na perspectiva de aumento da qualidade democrática. A participação democrática se efetua de maneira concreta no espaço local, na cidade. A partir da experiência de cogestão de uma ocupação cultural em Ermelino Matarazzo, firmada entre coletivos culturais e a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, através de entrevista com um dos participantes do movimento, se atém às formas de articulação entre democracia representativa e democracia participativa, novas institucionalidades que permitam experimentações, sendo o campo da cultura privilegiado para isso.

Modelos de formação de agenda na análise de políticas públicas aplicados à cultura: o caso do projeto de Re-

estruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, de Lúcio Nagib Bittencourt e Mayra C. A. Oliveira, discute a reestruturação do referido acervo, realizada de dezembro de 2016 a novembro de 2017, com recursos provenientes do Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo (ProAC). A questão levantada é se a entrada de recursos estaduais via Edital ProAC gerou desdobramentos para além do projeto, inserindo-o na agenda pública governamental, como problema público relevante para o município. Para respondê-la, os autores mobilizam referenciais teóricos relacionados ao estudo de formação de agenda na análise de políticas públicas, especificamente as teorias dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido. Além dessa revisão bibliográfica, os métodos utilizados envolveram a realização de análise do documento submetido ao Edital nº19/2016 - disponível para acesso público, pesquisa documental para o levantamento de dados quantitativos e entrevista semiestruturada com a coordenadora do projeto. Os resultados indicam que embora não seja possível afirmar que o projeto em discussão tenha entrado na agenda municipal, ele foi desenvolvido e gerou desdobramentos. Com isso, ao final, levantamos questionamentos acerca das contribuições e limites associados à mobilização desse referencial teórico para análise de políticas públicas, buscando contribuir para estudos futuros de diferentes formas de ação pública – em especial, as culturais.

Os estudos de Angela Cassia Costaldello e Francisco Bley - *Perspectivas e caminhos a partir de uma experiência prática em Curitiba* – têm como escopo investigar as legislações existentes acerca da prática do grafite no Brasil, evidenciando seus avanços históricos, e questionando suas insuficiências perante a realidade de seu exercício em âmbito lo-

cal. Para tanto, serão levadas em consideração as pesquisas do projeto “Clínica Direito e Arte” da Universidade Federal do Paraná, cujo trabalho ocorre junto a grafiteiros e artistas da cidade de Curitiba para a construção de políticas públicas para o setor em questão.

Os artigos seguintes focalizam em especial a questão do patrimônio cultural, em estudos que se debruçam sobre a cidade do Rio de Janeiro.

O artigo de João Domingues – *Os contratempos do espaço: patrimônio cultural imaterial e o Livro de Registro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis* - discute as intervenções em áreas urbanas centrais e suas conexões com as políticas culturais. E, de maneira mais específica, como a radicalização da mercantilização do espaço urbano cria condições de interferência em processos de reconhecimento e vivência patrimonial. No caso em questão, destaca-se o imbróglgio envolvendo o processo de registro no Livro Patrimonial “Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis”, uma novidade nas políticas patrimoniais da cidade do Rio de Janeiro. O autor busca demonstrar a inexorabilidade das inscrições sociais nas relações espaciais e temporais, carregadas de conflitos discursivos, e sua determinação para a continuidade das expressões selecionadas no novo livro de registros imateriais.

Marina Bay Frydberg investiga *Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro*. Como aponta a autora, o século XXI trouxe consigo a expansão do carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro em proporções cada vez mais expressivas, tanto no número de blocos quanto no de foliões. Inseridos nesta recente valorização de brincar o carnaval, tais expressões culturais se veem em meio a uma dis-

cussão entre o aumento da rentabilidade econômica através da mercantilização da/na festa, associada à sua profissionalização, e a valorização de práticas tradicionais de se brincar o carnaval através da discussão da sua patrimonialização. Busca-se, a partir desse panorama, compreender o processo de (re)tradicionalização pelo qual vem passando o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro, problematizando os múltiplos significados que a noção de tradição carnavalesca tem para os diferentes agentes que organizam a festa e ações em prol de sua patrimonialização.

O artigo de Mariana Albinati, intitulado *Apropriação do patrimônio cultural na região portuária do Rio de Janeiro: políticas culturais entre a territorialidade e a exploração*. O estudo se debruça sobre diferentes agentes e ações de política cultural que disputam, no contexto do projeto Porto Maravilha, os discursos e práticas acerca da cultura na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, investiga as diferentes lógicas que operam a apropriação do patrimônio cultural materialmente situado ou simbolicamente referido na região: de um lado a lógica da territorialidade que, atuando em diversas escalas, é marcada pela apropriação simbólica, pelo sentido de pertencimento (diferente de propriedade) e pela produção de bens comuns urbanos; de outro a lógica da exploração, marcada pela apropriação privada do capital simbólico coletivo produzido por grupos culturalmente subordinados em políticas culturais promovidas por e para grupos dominantes. Para tanto, parte-se de um entendimento ampliado acerca das políticas culturais, reconhecendo suas diferentes esferas de produção (institucionais ou não, do Estado ou da sociedade civil), sem ignorar a posição privilegiada que o Estado – e a coalizão de poderes e favor da qual opera – detém na disputa pela legitimidade da

expressão das diferentes culturas que o espaço urbano reúne.

O texto *Cultura hip hop: Batalha dos Bombeiros - entre rimas e reivindicações*, de Amanda Rosiéli Fiuza e Silva, Sandra Rúbia da Silva, e Jonária França da Silva, descreve os resultados obtidos através de pesquisa etnográfica que analisou se a Batalha dos Bombeiros, evento da cultura *hip hop* da cidade de Santa Maria/RS, pode ser considerado um espaço de representações e reivindicações sociopolíticas. A investigação revelou tal prática cultural como cenário de múltiplos significados, isto é, a praça constitui-se em um espaço simbólico de resistência onde jovens oriundos das periferias da cidade, por meio das expressões culturais e da apropriação do espaço público, manifestam suas lutas sociais e reivindicam melhores condições de vida.

O dossiê termina com o artigo *Identidade e ethos conservador na política cultural. Estudo comparado França-Brasil*, de Marina Ramos Neves de Castro, que discute o *ethos* identitário das políticas culturais conservadoras, observando as práticas de controle e disciplina da identidade pelo Estado. A reflexão é realizada com base numa perspectiva comparada, observando a conformação histórica das políticas culturais da França e do Brasil.

Dossiê

**Territórios da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010:
continentes, países e cidades**

**Territorios de la diplomacia cultural brasileña entre 2003 y 2010:
continentes, países y ciudades**

**Territories of Brazilian cultural diplomacy between 2003 and 2010:
continents, countries and cities**

Bruno do Vale Novais¹

Palavras chave:

Diplomacia Cultural
do Brasil

Políticas Culturais

Ministério das Relações
Exteriores do Brasil

Ministério da Cultura
do Brasil

Ministério da Educação
do Brasil

Resumo:

O presente texto apresenta parte da análise desenvolvida na dissertação de mestrado intitulada “Caminhos trilhados, horizontes possíveis: um olhar sobre a diplomacia cultural do Estado brasileiro entre 2003 e 2010”, defendida em 2013 na Universidade Federal da Bahia. O artigo apresenta como essa política pública foi realizada nas cidades, países e continentes por meio de três agentes: Ministério das Relações Exteriores (MRE), pelo Ministério da Cultura (MINC) e pelo Ministério da Educação (MEC) no período citado. Para isso realizou-se mapeamento das ações culturais trabalhadas entre 2003 e 2010 pelos entes escolhidos para esta investigação acadêmica. Por meio deste percurso compreendeu-se que é possível falar em diplomacia cultural brasileira no primeiro decênio do século XXI a qual privilegiou as regiões da América do Sul, Europa e África e as áreas de *Língua, Livro, Leitura e Literatura e Editoração*. Assim, o Estado brasileiro tem por desafio o entendimento de que é preciso passar a olhar tal vertente da política externa do País como recurso estratégico ao projeto contemporâneo de inserção internacional do Brasil. A cultura brasileira tem a chance de fortalecer a presença do País no mundo de maneira autônoma e soberana uma vez que é reflexo de características internas da nação, de maneira específica o caráter pacífico e criativo de seus cidadãos e a busca pelo desenvolvimento em diversas esferas sociais, dentre elas a cultural.

Resumen:

Este texto presenta parte del análisis desarrollado en la tesis titulada “Caminos trillados, horizontes posibles: una mirada a la diplomacia cultural del Estado brasileño entre 2003 y 2010”, defendida en 2013 en la Universidad Federal de Bahía. El artículo presenta cómo esta política pública se llevó a cabo en las ciudades, países y continentes a través de tres agentes: Ministerio de Relaciones Exteriores (MRE), por el Ministerio de Cultura (MINC) y por el Ministerio de Educación (MEC) en el período. Para esta asignación se llevó a cabo acciones culturales trabajadas entre 2003 y 2010 por las entidades elegidas para esta investigación. Por esta vía dio cuenta que es posible hablar de diplomacia cultural brasileña en la primera década del siglo XXI la cuál privilegió las regiones de América del Sur, Europa y África y las áreas de *Lenguaje, Libro, Lectura y Literatura y Edición*. Así, el estado brasileño tiene el desafío de la comprensión que es necesario comprender esta vertiente de la política exterior del País como un recurso estratégico para el diseño contemporáneo de la inserción internacional de Brasil. La cultura brasileña tiene la oportunidad de fortalecer la presencia del país en el mundo de manera autónoma y soberana, ya que es reflejo de las características interiores de la nación, de manera específica, el carácter pacífico y creativo de sus ciudadanos y la búsqueda de desarrollo en diversos ámbitos social, entre ellos, el campo cultural.

Palabras clave:

Diplomacia Cultural de Brasil

Políticas Culturales

Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil

Ministerio de Cultura de Brasil

Ministerio de Educación de Brasil

Keywords:

Brazil's Cultural Diplomacy

Cultural Policies

Ministry of External Relations of Brazil

Ministry of Culture of Brazil

Ministry of Education of Brazil

Abstract:

This text presents part of the analysis developed in the master's thesis entitled “Treated paths, possible horizons: a look at cultural diplomacy the Brazilian State between 2003 and 2010”, defended in 2013 at the Federal University of Bahia. The article presents how this public policy was held in cities, countries and continents through three agents: Ministry of Foreign Affairs (MRE), by the Ministry of culture (MINC) and by the Ministry of Education (MEC) in the period. For this mapping was carried out cultural actions worked between 2003 and 2010 by public institutions chosen for this academic research. Through this route figured out that it is possible to speak in Brazilian cultural diplomacy in the first decade of the 21st century which privileged regions of South America, Europe and Africa and the areas of *Language, Book, Reading and Literature and Publishing*. Thus, the Brazilian State has the challenge of understanding that we need to spend to look such a part of the country's foreign policy as a strategic resource to the contemporary design of Brazil's international insertion. Brazilian culture has a chance to strengthen the country's presence in the world of autonomous and sovereign manner since it is reflection of interior features of the nation, so peaceful and creative character specific to its citizens and the search for development in various spheres social, among them, the cultural sphere.

Territórios da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010: continentes, países e cidades

Palavras Iniciais

Raros são estudos, pesquisas e publicações concernentes à diplomacia cultural brasileira. A iniciativa do Embaixador Edgar Telles Ribeiro - que é também escritor e ex-chefe do Departamento Cultural do Itamaraty – em produzir uma tese no ano de 1989 como requisito para conclusão do Curso de Altos Estudos no Instituto Rio Branco, minimiza essa ausência bibliográfica. Esse estudo intitulado por *Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira* representa, portanto, trabalho investigativo preliminar para entendimento da atuação externa do Estado brasileiro no campo da cultura.

Passei, então, a investigar documentos publicados pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE), pelo Ministério da Cultura (MINC), pelo Ministério da Educação (MEC). Ademais, busquei e estudei artigos e livros sobre políticas culturais, política externa do Brasil, relações culturais internacionais e diplomacia cultural na observância de meu tema de pesquisa. Assim, compreendi que há três principais agentes responsáveis pela diplomacia cultural do País. O primeiro é o MRE. Isso pode ser justificado com o argumento de que a própria natureza de suas funções o incumbe pela tarefa de trabalhar a diplomacia cultural brasileira, sobretudo, por meio das Representações Brasileiras no Exterior (Embaixadas, Consulados, Delegações e Missões) em consonância com o Departamento Cultural do Itamaraty situado em Brasília. Ou seja, o MRE é o órgão estatal primaz para a concretização da diplomacia cultural brasileira.

Em segundo lugar estão o Ministério da Cultura (MINC) e o Ministério da Educação (MEC). O primeiro, por ter inserido e

fortalecido a dimensão internacional em seu escopo de atuação a partir de 2003. O segundo, por realizar projetos e programas que, grosso modo, favorecem o intercâmbio cultural do Brasil com outros países em diversos continentes. Há outros entes ministeriais que executam ações no exterior. O Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT), por exemplo, desenvolve ações de cooperação científica com países de menor desenvolvimento relativo, dentre outras ações que podem ser entendidas como diplomacia cultural. No entanto, diante dos limites do formato da dissertação de mestrado e o pouco tempo que tive para desenvolvê-la, foi necessário optar por um grupo menor de agentes, sem negligenciar o entendimento de que a diplomacia cultural do País tem sido trabalhada por outros atores, além dos estudados por esta pesquisa.

Um olhar sobre os territórios da diplomacia cultural brasileira

Neste trabalho foi considerada a existência de 198 países em todos os continentes e subcontinentes com base em dados das Nações Unidas. Desses, 179 mantiveram no período em análise, relações diplomáticas com o Brasil por diversas formas. No caso da diplomacia cultural, o Brasil desenvolveu ações em 104 países. Em termos percentuais significa dizer foi realizada diplomacia cultural brasileira com 37% do total de Estados nacionais que mantêm relações diplomáticas com o País.

A diplomacia cultural brasileira foi realizada em todos os continentes – África, América Central e Caribe, América do Norte, América do Sul, Ásia, Europa, Oceania e Oriente Médio – tido como continente nesta pesquisa apesar de alguns geógrafos o considerarem como integrante da Ásia. Todos os países da América do Sul e da América do Norte foram contemplados com ações da diplomacia cultural brasileira no período em estudo. Para verificar o caso dos demais continentes, observe a Tabela 1.

Continentes	Índice percentual de países que mantêm relações diplomáticas com o Brasil (%)	Índice percentual de países onde foi realizada diplomacia cultural brasileira (%)
1 - América do Sul	100	100
2 - Europa	92	58
3 - África	98	43
4 - América Central e Caribe	95	65
5 - América do Norte	100	100
6 - Oriente Médio	83	52
7 - Ásia	100	50
8 - Oceania	36	14

Tabela 1 – Índice percentual de países que mantêm relações diplomáticas com o Brasil e de países que realizaram diplomacia cultural brasileira no período 2003-2010.

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

No que concerne ao número de países com os quais o Brasil mantém relações diplomáticas e à quantidade de Estados nacionais que realizaram diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010 é possível deduzir que: a) todos os países da América do Sul e da América do Norte mantiveram relações diplomáticas com o Brasil, bem como realizaram diplomacia cultural brasileira; b) Europa e América Central estão em segundo e terceiro posicionamento em termos de realização de diplomacia cultural do Brasil – 65% e 58% respectivamente – e são territórios potenciais para a ampliação desse campo nestas regiões; c) o nível de diplomacia cultural brasileira na região africana está aquém do grau de relações diplomáticas do Brasil com os países deste continente – uma taxa de participação inferior a 50% – e não está consoante aos objetivos da política externa brasileira uma vez que essa designou tal espaço mundial como uma de suas prioridades entre 2003 e 2010; d) a Oceania é o território de menor atuação da diplomacia cultural brasileira.

No tocante a outro indicador “*número de ações realizadas nas cidades*”, observa-se a seguinte configuração em cada continente: África (7%), América Central e Caribe (5%), América do Norte (6%), América do Sul (47%), Ásia (4%), Europa (23%), Oceania (1%), Oriente Médio (7%). Percebe-se que América do Sul permanece como a região cuja concretização de atividades da diplomacia cultural do Brasil entre 2003 e 2010 obteve maior frequência. Em seguida estão: Europa, África, Oriente Médio, América do Norte e América Central e Caribe, Ásia e Oceania.

Ou seja, as cidades sul-americanas foram prioritárias para a diplomacia cultural brasileira no intervalo temporal analisado em termos de quantidade de ações realizadas. No que diz respeito ao indicador “*países que realizaram diplomacia cultural brasileira de 2003 a 2010 em cada continente*”, a participação foi análoga ao item anterior.

Com efeito, se for considerado os indicadores *Cidade e Países* nos continentes para compreender prioridades em termos de espaço ou territórios da diplomacia cultural brasileira, será correto dizer que América do Sul e Europa têm sido continentes privilegiados. Pois, agregam juntos de 65% a 70% das ações realizadas por cidade e por país entre 2003 e 2010. Nota-se, ademais, que Oriente Médio (6% a 7%) teve desempenho parecido com o alcançado na América do Norte (6%). Isso, certamente, ocorreu devido à nova configuração da política externa brasileira, a qual, por sua vez, buscou diversificar espaços de atuação e parcerias rumo à ampliação da inserção internacional do Brasil no cenário atual.

No tocante ainda à América Central e Ásia - com índices percentuais de participação aproximados - observa-se que são espaços/territórios potenciais para o investimento em diplomacia cultural por parte do Brasil. Na Ásia, por exemplo, há países, como China e Japão, que são parceiros já consolidados do Brasil. A nação chinesa, aliás, integra junto com Brasil, Rússia, Índia e África do Sul, o BRICS – agrupamento que pode inserir a temática cultural em sua agenda de discussão e de trabalho com vistas à cooperação e intercâmbio culturais. No caso da América Central e Caribe, a similitude com a América do Sul – em termos culturais, regionais, sociais etc. – torna-se favorável ao compartilhamento e a cooperação em matéria de políticas para a cultura, dentre outras áreas correlacionadas.

A Europa, apesar de responder pela segunda maior participação, pode avançar mais, uma vez que esse continente é potencial e estratégico para a política externa brasileira no que concerne à ampliação do número de cidades de execução de projetos consoan-

tes à diplomacia cultural do Brasil. A Oceania, por fim, também pode elevar sua taxa de participação das cidades no que se refere à diplomacia cultural brasileira. Isso pode ocorrer uma vez que as próprias relações diplomáticas entre Brasil e esse continente forem ampliadas e diversificadas.

Território da América do Sul: prioridade da diplomacia cultural do Brasil

Foram catalogadas 1 544 ações de diplomacia cultural na América do Sul. Em termos percentuais, entende-se que o maior índice observado neste estudo, portanto, corresponde à América do Sul (43%). Isto significa que a diplomacia cultural do Brasil trabalhou de modo mais frequente no território o qual está situado em consonância com as diretrizes da política externa brasileira no período em questão. No que se refere ao indicador *Perspectivas*, a diplomacia cultural brasileira de 2003 a 2010 na América do Sul obteve a seguinte divisão percentual: 51% das ações concernem à perspectiva bilateral e 49% à multilateral. Se comparada ao desempenho em todos os continentes - 36% referente a essa perspectiva e 64% àquela - observa-se que no sul-americano não houve discrepância acentuada entre as perspectivas como ocorreu na avaliação geral.

No gráfico seguinte estão a percentagem de atividades realizadas nos doze países que compõem o continente. Infere-se dessa classificação que 59% das ações ocorreram no Brasil. Este índice exprime que no próprio País foi intenso o trabalho de diplomacia cultural. Se o Brasil for excluído desta contabilidade, percebe-se que a Argentina - parceira estratégica do Brasil - assumiria a posição de primeiro lugar neste *ranking* como mostra o Gráfico 1:

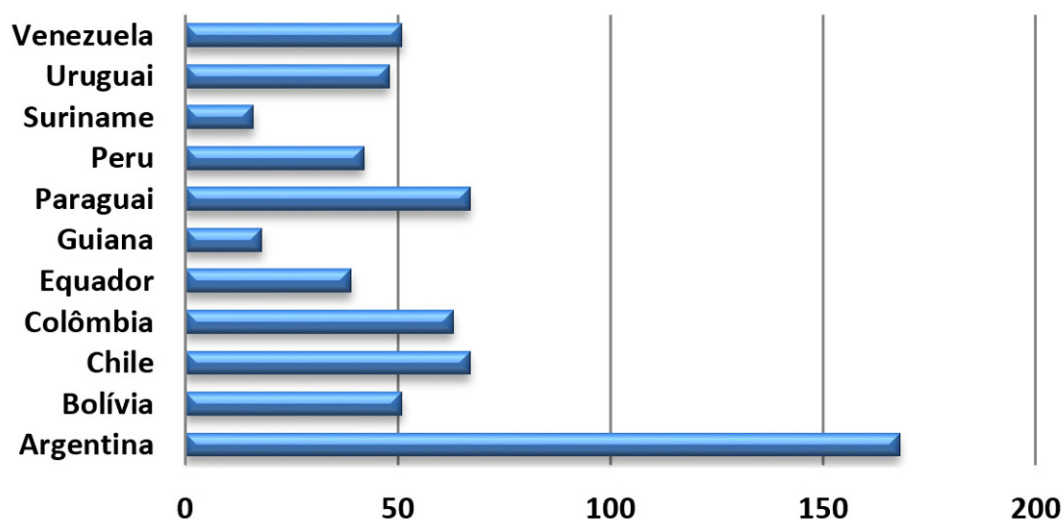


Gráfico 1 – Volume de ações da diplomacia cultural brasileira na América do Sul de 2003 a 2010 sem considerar a atuação no Brasil

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

Outro quesito de diagnóstico diz respeito às *idades sul-americanas* onde ocorreram projetos categorizados como diplomacia cultural brasileira. Entre 2003 e 2010, executaram-se ações em 113 cidades da América do Sul em todos os países do continente. No Brasil, Brasília é a cidade cuja atuação da diplomacia cultural foi mais intensa entre 2003 e 2010. Em seguida, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre. No exterior, Buenos Aires lidera o *ranking*.

Território da África: afinidades culturais e prioridade da política externa brasileira

No tocante à diplomacia cultural brasileira executada nesse continen-

te, é correto dizer que foi realizado contingente de 365 ações de 2003 a 2010 em 25 dos 53 países africanos. Nesses, 25 cidades desenvolveram projetos, sendo que na África do Sul, em Cabo Verde e na Nigéria aconteceram ações em mais de uma cidade – em três cidades deste país e duas de cada um daqueles Estados. Quanto às perspectivas das ações, constatou-se que 82% das atividades estão relativas à perspectiva bilateral e 18% à multilateral. Ou seja, a diplomacia cultural brasileira no continente africano de 2003 a 2010 ocorreu predominantemente por meio do prisma bilateral. Em relação aos âmbitos de atuação, afirma-se que dos 53 países africanos, 52 mantém relações diplomáticas com o Brasil. Desse grupo, em 23 foram realizadas ações.

País	Total de Ações	Índice (%)	Rank
Guiné-Bissau	62	17	1º
Moçambique	61	17	2º
Angola	35	10	3º
Cabo Verde	32	9	4º
África do Sul	29	8	5º
São Tomé e Príncipe	25	7	6º
Nigéria	20	5	7º
Costa do Marfim	11	3	8º
Senegal	11	3	9º
Gana	10	3	10º
Gabão	9	2	11º
Quênia	9	2	11º
Árgélia	8	2	12º
Botsuana	8	2	12º
Camarões	6	2	13º
Marrocos	6	2	13º
República Democrática do Congo	6	2	13º
Benin	5	1	14º
Zâmbia	3	1	15º
Egito	2	1	16º
Líbia	2	1	16º
Namíbia	2	1	16º

Tabela 2 – Países africanos contemplados pela diplomacia cultural brasileira por parte do Ministério das Relações Exteriores, do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação no período 2003-2010

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

Percebe-se, com base na Tabela 2 que dois países integrantes da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) se destacaram - Guiné-Bissau e Moçambique -, os quais obtiveram participação de 17% cada um. A tradição diplomática entre Brasil e esses países é um dos fatores que favoreceram a supremacia desses Estados em relação aos demais. Além disso, o idioma português comum facilitou a inserção de pro-

jetos culturais brasileiros nesses espaços. Nesse sentido, embora com número menor de atividades realizadas em comparação aos países citados, Angola e Cabo Verde, terceiro e quarto colocados respectivamente, também se destacaram no mapeamento. Os fatores citados anteriormente também contribuíram para o posicionamento alcançado por ambos. A África do Sul ainda aparece como quinta colocada neste *ranking*. Isso

pode ter ocorrido por conta de maior aproximação recente do Brasil com esse país - os quais integram o BRICS e o IBAS (Fórum de Diálogo Índia, Brasil e África do Sul).

No tocante ao indicador “*Cidade*” catalogou-se atividades em 32 cidades africanas. Dessas, quatro pertencem à África do Sul, três à Nigéria e duas a Cabo Verde. No caso das demais, observou-se que houve diplomacia cultural brasileira em uma cidade de cada país africano. Nesse sentido, somou-se o número de atividades em cada cidade desse continente para verificar a qual realizou mais e menos projetos. Maputo e Bissau são cidades da África onde o contingente de atividades da diplomacia cultural brasileira de 2003 a 2010 foi maior. Percentualmente, essas cidades representam 21% e 20%. Ou seja, 41% do total de ações no continente africano.

Território da Europa: diplomacia cultural brasileira no Velho Mundo

Entre 2003 e 2010, foram levantadas 824 ações concernentes à diplomacia cultural brasileira na Europa. Destas, 35% atividades correspondem a projetos com perspectiva multilateral e 65% bilateral. Observa-se que o nível de bilateralismo na diplomacia cultural brasileira na Europa é alto. Ademais, salienta-se que o Brasil mantém relações diplomáticas com 92% dos países europeus. Em relação a esse grupo, constatou-se que entre 2003 e 2010 foi realizada diplomacia cultural brasileira com 58% dos Estados da Europa, sobretudo, em quatro países: Espanha, França, Alemanha e Itália. Assim, por meio do gráfico a seguir será apresentado o modo pelo qual as atividades foram distribuídas nos 28 países europeus que realizaram diplomacia cultural brasileira.

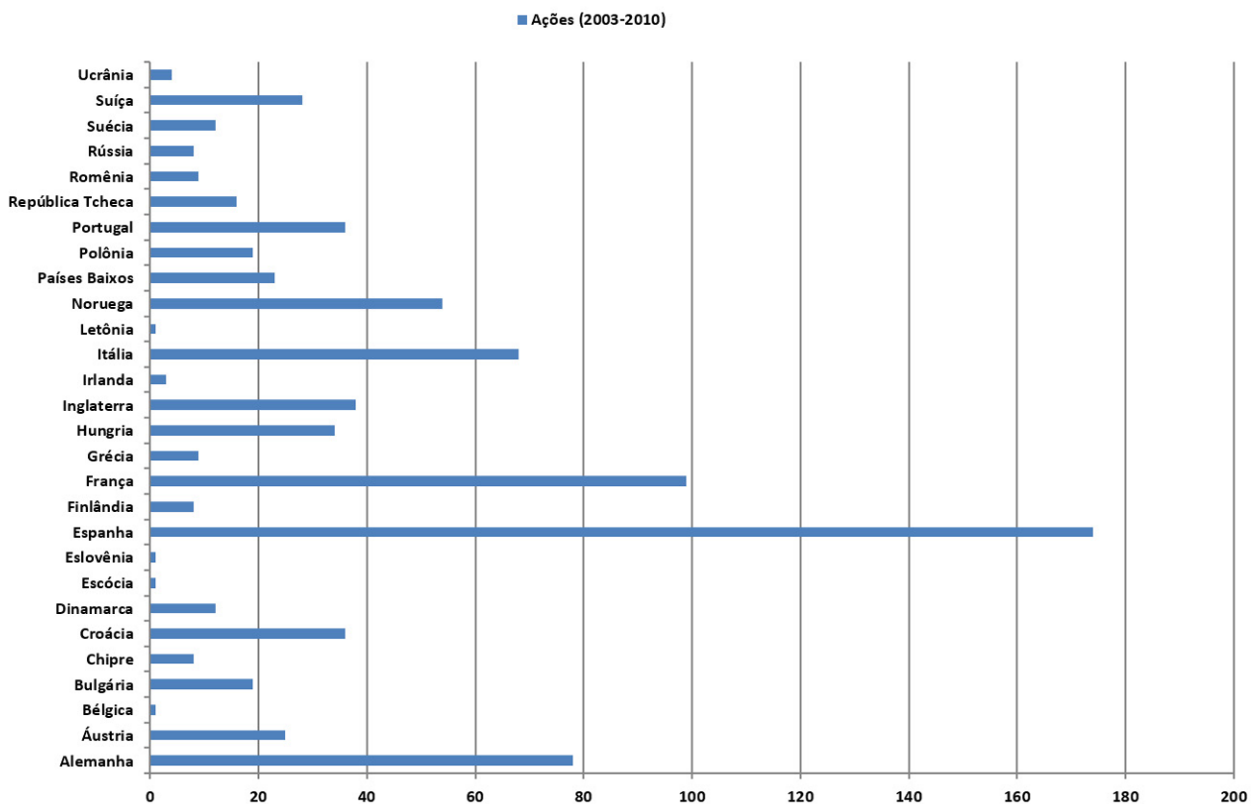


Gráfico 2 – Países europeus contemplados com ações da diplomacia cultural do Brasil no período 2003-2010: volume de atividades realizadas

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

No Gráfico 2 nota-se a seguinte configuração: Espanha, França, Alemanha e Itália foram os países onde a diplomacia cultural brasileira foi mais expressiva, o que reflete o nível de gestão da diplomacia cultural em tais cidades e/

ou a disponibilização de informações pertinentes ao trabalho cultural realizado pelos agentes ministeriais estudados. No tocante ao indicador “Cidade”, contabilizou-se 65 que realizaram diplomacia cultural brasileira nesse período.

Rank	País	Cidade	Total de Ações	Rank	País	Cidade	Total de Ações
1º	Espanha	Madri	77	23º	Portugal	Coimbra	2
2º	França	Paris	50	23º	Espanha	El Escorial	2
3º	Noruega	Oslo	46	23º	Espanha	Granada	2
4º	Alemanha	Berlim	37	23º	Ucrânia	Kiev	2
5º	Inglaterra	Londres	26	23º	França	Lion	2
6º	Espanha	Salamanca	25	23º	Noruega	Lorengskog	2
7º	Espanha	Barcelona	24	23º	França	Nantes	2
7º	Croácia	Zagreb	24	23º	Croácia	Opatija	2
8º	Portugal	Lisboa	23	23º	Croácia	Pécs	2
9º	Hungria	Budapeste	22	23º	Noruega	Trodheim	2
10º	Itália	Roma	20	23º	Noruega	Tromso	2
11º	Áustria	Viena	16	23º	Itália	Turim	2
12º	Itália	Milão	14	23º	Polônia	Varsóvia	2
13º	Alemanha	Frankfurt	12	24º	Grécia	Atenas	1
14º	Bulgária	Varna	9	24º	Irlanda	Dublin	1
15º	Finlândia	Helsinque	8	24º	Hungria	Eger	1
16º	Suíça	Zurique	8	24º	Suécia	Estocolmo	1
17º	Itália	Bolonha	7	24º	Suíça	Genebra	1
17º	Alemanha	Jena	7	24º	Hungria	Győr	1
17º	Países Baixos	Leiden	7	24º	Alemanha	Kassel	1
17º	Polônia	Polska	7	24º	França	Lille	1
17º	República Tcheca	Praga	7	24º	Eslovênia	Liubliana	1
17º	Áustria	Salzburg	7	24º	Espanha	Málaga	1
17º	Itália	Veneza	7	24º	Portugal	Porto	1
18º	Suíça	Berna	6	24º	Letônia	Riga	1
19º	Países Baixos	Haia	6	24º	Croácia	Sisak	1
20º	Rússia	Moscou	5	24º	Bulgária	Sofia	1
20º	Espanha	Sevilha	5	24º	Hungria	Szécsény	1
21º	Dinamarca	Copenhague	4	24º	Espanha	Tenerife	1
22º	Espanha	Santiago de Compostela	3	24º	Itália	Trieste	1
23º	França	Cannes	2	24º	Itália	Toscana	1
23º	França	Clermont-Ferrand	2	24º	Países Baixos	Utrecht	1

Tabela 3 – Cidades europeias contempladas com ações da diplomacia cultural do Brasil por parte do MRE, MINC e MEC no período 2003-2010

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

Destacam-se as ações em Madri, Paris, Oslo e Berlim. A Espanha desponta como o território cujas atividades e cuja descentralização de cidades em relação às demais dos países europeus são de maior contingente. França e Itália seguem esta tendência e Noruega, Croácia, Alemanha, Suíça as sucedem. Nos demais países, a diplomacia cultural brasileira ocorreu numa variação de uma a duas cidades, embora as ações alternassem de uma – a exemplo da Letônia - a 164 ações, como no caso da Espanha.

Território da América Central e Caribe: diplomacia cultural brasileira nessa região

O mapeamento contabilizou 252 ações de diplomacia cultural brasileira as quais foram realizadas na América Central e no Caribe entre 2003 e 2010. Dessas, 78% são de perspectiva bilateral e 22% multilateral. Ademais, dos 20 países que compõem essa região continental, o Brasil mantém relações diplomáticas com 19 nações. Em 13 países desse grupo foram realizadas atividade de diplomacia cultural brasileira no período analisado: 1) Barbados; 2) Belize; 3) Costa Rica; 4) Cuba; 5) El Salvador; 6) Guatemala; 7) Haiti; 8) Honduras; 9) Jamaica; 10) Nicarágua; 11) Panamá; 12) República Dominicana; 13) Trinidad & Tobago.

El Salvador, Costa Rica, Nicarágua, Cuba, República Dominicana e Panamá são os países da América Central e do Caribe cuja quantidade de ações realizadas foi maior em relação aos demais – 16%, 13%, 12%, 12%, 10% e 10% respectivamente. No que concerne ao indicador Cidades, o levantamento contabilizou 141 ações com cidades sinalizadas. Ou seja, 117 ações da diplomacia cultural realizada nessa região entre 2003 e 2010 não tiveram a cidade identificada – o que dificulta análise mais precisa dessa vertente da política externa brasileira.

Foram constatadas atividades em 14 cidades centro-americanas e caribenhos. Dessas, duas pertencem a El Salvador e duas à Guatemala. As outras correspondem a um país. São elas: 1) Bridgetown (Barbados); 2) Belmopan (Belize); 3) São José (Costa Rica); 4) Havana (Cuba); 5) São Salvador (El Salvador); 6) Antíguo Cuscatlán (El Salvador); 7) Antígua (Guatemala); 8) Cidade de Guatemala (Guatemala); 9) Porto Príncipe (Haiti); 10) Kingston (Jamaica); 11) Manágua (Nicarágua); 12) Cidade do Panamá (Panamá); 13) São Domingos (República Dominicana) e 14) Portof Spain (Trinidad & Tobago).

Em São Salvador foi realizada maior quantidade de ações, isto é, foram executadas nessa cidade 21% do total de ações. Manágua está em segundo lugar com participação percentual de 18%. Depois, São José com 13% e São Domingos com 11%. Porto Príncipe e Havana estão empatados com 10% em cada cidade. A Cidade do Panamá segue a lista com 8% de participação. Belmopan procede ao *ranking* com 3%. As demais cidades, individualmente, representaram 1%: a) Cidade de Guatemala; b) Bridgetown; c) Antíguo Cuscatlán; d) Antígua; e) Kingston; f) Portof Spain. Por fim, percebe-se que os cinco primeiros colocados – São Salvador, Manágua, São José, São Domingos, Porto Príncipe e Havana congregam 83% do total de ações, realizadas na América Central e no Caribe. Logo, são cidades prioritárias para a diplomacia cultural brasileira nessa região continental.

Território da América do Norte: diplomacia cultural brasileira no Canadá, Estados Unidos e México

O mapeamento das ações culturais concernentes à diplomacia cultural do Brasil na América do Norte no período de 2003 a 2010 identificou 210 ações realizadas. Destas, 60% concernem a

projetos com perspectiva bilateral e 40% multilateral. Em relação ao indicador *Países* salienta-se que o Brasil mantém relações diplomáticas com todas as nações da América do Norte, bem como realizou diplomacia cultural com os três países que formam este continente. Ademais, notou-se que 70% das ações foram executadas nos Estados Unidos da América. Nessa contabilidade, México teve 22% de participação e Canadá 8%.

No que diz respeito ao indicador *Cidades*, constata-se que em 18 cidades norte-americanas foram desenvolvidos projetos concernentes à diplomacia cultural do Brasil de 2003 a 2010: Miami, Washington, Cidade do México, Nova York, Houston, Ottawa, San Francisco, Los Angeles, Austin, Cambridge, Gainesville, Guadalajara, Toronto, Montreal, Champaign, Filadélfia, Las Vegas, Vancouver. Dentre esse grupo, Miami se destacou. A taxa de participação dessa cidade corresponde a 20%. Em seguida, está outra cidade dos EUA, Washington com 15%. Em terceiro lugar, encontra-se a Cidade do México com 13%. Logo, Miami e depois Washington são prioritárias para a diplomacia cultural do Brasil.

Território do Oriente Médio: diplomacia cultural brasileira na região de conflitos contemporâneos

O levantamento das ações da diplomacia cultural do Brasil no Oriente Médio identificou 229 atividades nesse continente. Essas foram classificadas do seguinte modo: 81% correspondem ao prisma bilateral e 19% à perspectiva multilateral. Ademais, dos 17 países pertencentes à região, 14 mantêm relações diplomáticas com o Brasil. Desses, em nove foram realizados projetos concernentes à diplomacia cultural do País entre 2003 e 2010. Nesse sentido, foram mapeadas ações nos seguintes Estados: Israel (50%), Líbano (27%), Catar (5%), Chipre (5%), Palestina (4%), Síria (3%), Arábia Saudita (3%), Emirados Árabes Unidos (1%) e Omã (1%).

Observa-se, assim, que Israel acarreta 50% do total de atividades. Ou seja, é prioritário para a diplomacia cultural brasileira no Oriente Médio. Ademais, em 22 cidades dessa região foram realizadas ações pertinentes à diplomacia cultural do Brasil de 2003 a 2010. Beirute, no Líbano, e TelAviv, em Israel, se destacaram dentre o grupo.

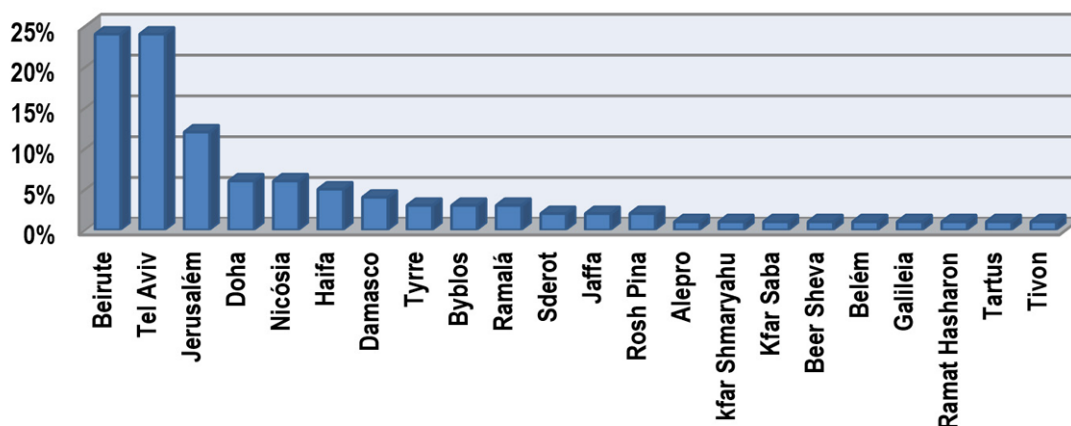


Gráfico 3 – Cidades do Oriente Médio contempladas com ações da diplomacia cultural brasileira no período 2003-2010

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

Por meio do Gráfico 3, é possível observar quais cidades tiveram maior e menor participação na diplomacia cultural do Brasil de 2003 a 2010. Portanto, apesar de Israel ser o país com maior atividade, uma vez que o mesmo congrega ações das cidades de Jerusalém e Tel Aviv, a cidade de Beirute no Líbano foi contemplada com mais ações da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010. Assim, é um espaço prioritário para a atuação da política externa no Oriente Médio no tocante à vertente cultural.

Território da Ásia: diplomacia cultural no Pacífico e Índico

O mapeamento detectou 130 atividades da diplomacia cultural brasileira na Ásia. Constatou-se que 67% das ações correspondem ao prisma bilateral e 33% ao multilateral. Quanto a *Países*, observou-se que dos 28 Estados que compõem o continente, 14 mantém relações diplomáticas com o Brasil e em todos esses ocorreram projetos pertinentes à diplomacia cultural brasileira no período de 2003 a 2010: Japão, Índia, China, Timor Leste, Tailândia, Coreia do Sul, Cazaquistão, Tunísia, Malásia, Vietnã, Seicheles, Indonésia, Cingapura e Armênia. Japão é o país asiático onde a diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010 foi mais intensa. Nesse, foram realizadas 27 ações, o que percentualmente representa 21%. No tocante às *Cidades*, em 18 foram executados projetos pertinentes à diplomacia cultural do Brasil de 2003 a 2010: Tóquio, Bangkok, Pequim, Seoul, Astana, Kuala Lumpur, Kyoto, Nova Delhi, Dili, Túnis, Hanoi, Cingapura, Almaty, Cantão, Goa, Jacarta, Lerevan, Shanghai e Victória. Tóquio, com 19% do total de ações realizadas, é a cidade de maior participação percentual na diplomacia

cultural brasileira de 2003 a 2010. Portanto, é possível afirmar que o Brasil priorizou o Japão em sua política externa direcionada ao campo cultural no continente asiático no intervalo temporal mencionado.

Território da Oceania: diplomacia cultural brasileira na Austrália e Nova Zelândia

Entre 2003 e 2010, a diplomacia cultural do Brasil também desenvolveu projetos na Oceania. Foram identificadas 28 ações trabalhadas nesse continente. Dessas, 71% são consoantes à perspectiva bilateral e 29% ao prisma multilateral. Ademais, dos 14 países da Oceania, cinco mantém relações diplomáticas com o Brasil. Desses, diagnosticou-se execução de atividades da diplomacia cultural brasileira em apenas dois: Austrália (36% das ações) e Nova Zelândia (64% do total de projetos).

No tocante ao indicador *Cidades*, em três foram realizadas ações: Auckland (Nova Zelândia), Sydney (Austrália) e Wellington (Nova Zelândia). A cidade de Wellington é o território prioritário para a atuação da diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2010, com participação de 89% do total de ações. Em Auckland, soma-se 6% e em Sydney, 5%.

O que esses indicadores nos dizem?

Observem a tabela seguinte:

Continentes	Total de ações	Total de cidades	Ações bilaterais (%)	Ações multilaterais (%)
América do Sul	1544	63	51	49
Europa	814	65	65	35
África	365	25	82	18
América Central e Caribe	258	14	78	22
América do Norte	216	18	60	40
Oriente Médio	228	22	81	19
Ásia	135	18	67	33
Oceania	34	3	71	29

Tabela 4 – Diplomacia cultural do Estado brasileiro no mundo: total de ações, total de cidades e perspectiva de atuação bilateral e multilateral em cada continente no período 2003-2010

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

Por meio da Tabela 4 é possível afirmar que o continente europeu e o continente sul-americano realizaram atividades em quantidade maior de cidades. África e Oriente Médio estão com número de

cidades aproximado, bem como, América Central e Caribe e América do Norte. Ademais, em todos os continentes, as ações com perspectiva bilateral foram preponderantes em relação ao prisma multilateral.

PRIORIDADES DA DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA NO MUNDO ENTRE 2003 E 2010			
Continentes	País	Cidade	Área de atuação
América do Sul	Argentina	Buenos Aires	Língua, Livro, Leitura e Literatura
Europa	Espanha	Madri	Língua, Livro, Leitura e Literatura
África	Guiné Bissau / Moçambique	Bissau / Maputo	Educação
América Central e Caribe	El Salvador	São Salvador	Educação
América do Norte	EUA	Miami	Língua, Livro, Leitura e Literatura
Oriente Médio	Israel	Beirute	Audiovisual / Música
Ásia	Japão	Tóquio	Língua, Livro, Leitura e Literatura
Oceania	Nova Zelândia	Wellington	Audiovisual

Quadro 1 – Prioridades da diplomacia cultural brasileira no mundo no período 2003-2010

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2013; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2013.

O Quadro 1 apresenta indicadores prioritários da diplomacia cultural brasileira em cada continente. Percebe-se que nos países desenvolvidos, situados principalmente na América do Norte, Ásia e Europa – América do Sul adentra-se a esse grupo no tocante ao quesito referido – houve priorização da área de *Língua, Livro, Leitura e Literatura*. Por que isso ocorreu? E os territórios? Por que foram prioritários? Para responder essas questões recorrer-se-á ao que advoga o Itamaraty.

Segundo o MRE, Ásia, Europa e América do Norte são parceiros relevantes do Brasil no que diz respeito à participação do País no mercado global – no caso do primeiro –, e da vinculação política, econômica e cultural – no caso dos demais (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2010, p.18). Assim, entende-se a necessidade de difundir a presença da cultura brasileira nesses âmbitos importantes para a política externa contemporânea. No entanto, é necessário que a diplomacia cultural não seja calcada somente na linguagem escrita. É preciso ampliar para outras áreas com vistas à valorização da diversidade cultural brasileira e pela busca de adequação da linguagem cultural de maneira que possa potencializar interesses do Brasil nesses cenários externos.

No caso dos países com menor desenvolvimento relativo, os quais estão, sobretudo na América Central, no Caribe e na África, verifica-se que a área de *Educação* foi privilegiada por parte da diplomacia cultural brasileira. A cooperação educacional para com a América Central e o Caribe tem sido incumbência assumida pelo Brasil, inclusive de 2003 a 2010. Segundo o MRE, algumas ações exemplificam tal assertiva: a) intercâmbio de estudantes por meio dos Programas de Estudante-Convênio de Graduação (PEC-G) e de Pós-Graduação (PEC-PG); cooperação técnica e ações na fronteira direcionadas

principalmente ao ensino bilíngue e ao ensino da língua portuguesa nos Centros Culturais do Brasil que há nessas regiões.

Horizontes possíveis

Por meio da observância do cenário de alargamento do escopo de atuação mundial do Brasil, notou-se que, a partir do ano de 2003, houve demanda por diplomacia cultural coerente com as diretrizes da política externa do País na atualidade. A aprovação da Convenção da Unesco sobre a diversidade das expressões culturais em 2005, por exemplo, sinaliza necessidade de valorização da temática da cultura na agenda global recente. Por seu turno, a celebração desse tratado também foi importante para o Brasil, uma vez que o país atuou como líder global por meio de ação conjunta entre MRE e MINC no que se refere ao processo de articulação dos países-membros das Nações Unidas com vistas à aprovação do acordo (KAUARK, 2009).

Defende-se, portanto, que há espaço para fortalecer e ampliar a diplomacia cultural brasileira. Tal argumento tornou-se sustentável uma vez que políticas de cultura por parte da Administração Pública Federal foram ampliadas a partir de 2003, particularmente por meio da nomeação de Gilberto Gil para a chefia do Ministério da Cultura. Desse modo, reitera-se que o MINC inseriu a dimensão internacional em seu escopo de atuação e trabalhou em parceria com o Itamaraty no tocante à difusão da cultura brasileira no exterior e ao desenvolvimento de políticas culturais em âmbito mundial. O MEC foi colaborador da diplomacia cultural por meio de programas de difusão da língua portuguesa e de cooperação educacional – que favoreceram o intercâmbio cultural do Brasil com outros países.

A diplomacia cultural brasileira tem potencial para abrir mais caminhos para o

processo de desenvolvimento nacional do País. É preciso que o campo cultural e o campo político nacional dialoguem e busquem construir consensos na perspectiva de que os horizontes possíveis possam servir ao principal destinatário de quaisquer políticas públicas: o povo brasileiro.

Bibliografia

BARROS, José Márcio; KAUARK, Giuliana (orgs.). *Diversidade cultural e desigualdade de trocas: participação, comércio e comunicação*. São Paulo: Itaú Cultural; Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, PUCMinas, 2011.

BIJOS, Leila; ARRUDA, Verônica. A diplomacia cultural como instrumento de política externa brasileira. *Revista Diálogos: a cultura como dispositivo de inclusão*, Brasília, v. 13, n. 1, ago. 2010. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RDL/article/viewFile/2912/1824>>. Acesso em: 07 fev. 2013.

BOUND, Kirsten e colaboradores. *Cultural Diplomacy*. London: Demos, 2007. Disponível em: <<http://www.demos.co.uk/files/Cultural%20diplomacy%20-%20web.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2011.

BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado. *História da Política Exterior do Brasil*. Brasília: UNB, 2012.

FINN, Helena. The case of Cultural Diplomacy. *Foreign Affairs*, Nova York, nov - dez 2003. Disponível em: <<http://www.foreignaffairs.com/articles/59359/helena-k-finn/the-case-for-cultural-diplomacy-engaging-foreign-audiences>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

HARVEY, Edwin. *Relaciones culturales internacionales en iberoamérica y el mundo*. Madrid: Tecnos, 1991.

LANOË, Élise. *La culture au service de la diplomatie? Les politiques culturelles extérieures de la RFA et de la France au Brésil (1961-73)*. 2012. Tese (École Doctorale SHS 473), Nord de France, Université Lille 3 - Charles de Gaulle, Lille, 2012. Disponível em: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/73/83/82/PDF/LANOË_Elise.pdf>. Acesso em: 17 maio 2013.

McMURRY, Ruth Emily; LEE, Muna. *The Cultural Approach*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1947.

MITCHELL, J. M. *International Cultural Relations*. London: Allen & Unwind, 1986.

NOVAIS, Bruno do Vale; BRIZUELA, Juan. Políticas Internacionais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.

NYE, Joseph S. *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public affairs, 2004.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: FUNAG, 2011.

RUBIM, A. A. C. Bibliografia sobre políticas culturais no Brasil. In: *Portal do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT)*, Salvador, Seção Biblioteca. 2006. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf>. Acesso em: 29 maio 2013.

SOW, Thierno M. The Soft Power & Diplomatie Culturelle: culture totale vs culture globale. In: TOBELEM, Jean-Michel. *Collection Gestion de la culture et du secteur non lucratif*. Paris: Editions de l'Harmattan, 2008. Disponível em: <<http://www.one-zero.eu/resources/resume+et+BIO+total.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais*. Brasília, sem data.

Recebido em 21/11/2017

Aprovado em 23/02/2018

I Bruno do Vale Novais. Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, Brasil. Contato: produtorbrunonovais@gmail.com

Desafios da participação e da descentralização na gestão de políticas culturais nas cidades

Desafíos de la participación y la descentralización en la gestión de políticas culturales en las ciudades

Participation and decentralization as management's principles in cultural policies in Bogotá

Monica Cristina Moreno-Cubillos¹

Palavras chave:

Participação

Descentralização

Políticas Culturais

Governança urbana

Bogotá

Resumo:

Analisa-se a inserção da participação e da descentralização como princípios para a gestão das políticas culturais, tomando como exemplo a capital da Colômbia, mediante o levantamento documental de material normativo sobre políticas culturais nesse país e o estudo de caso intrínseco através dos depoimentos de diferentes sujeitos, dentro e fora da institucionalidade, que refletem sobre os mecanismos estabelecidos especificamente em Bogotá. Para tal fim, exploram-se os principais traços da governança urbana no período neoliberal e as particularidades dessa cidade, revisa-se a incorporação dos princípios de participação e descentralização nas políticas culturais e nas diretrizes para a gestão cultural da Colômbia e discute-se a forma como estes se materializam nas políticas culturais da cidade, visibilizando algumas fraquezas relacionadas com o desenho do sistema, a capacidade institucional e dos agentes culturais que agem nos espaços, a articulação entre diversos canais de participação e a incidência dos acordos em decisões como distribuição de recursos, entre outros. Finalmente, apontam-se alguns desafios em três perspectivas: a integração dos públicos nas discussões, o grau de autonomia dos espaços, e a necessidade de debater a categoria 'cultura' como ponto de partida para a definição das linhas de intervenção.

Resumen:

Se analiza la inserción de la participación y la descentralización como principios para la gestión de las políticas culturales tomando como ejemplo la capital de Colombia mediante el levantamiento documental de material normativo sobre políticas culturales en ese país y el estudio de caso intrínseco a través de los testimonios de diferentes sujetos dentro y fuera de la institucionalidad que reflexionan sobre los mecanismos establecidos específicamente en Bogotá. Para esto, se exploran los principales trazos de la gobernanza urbana en el periodo neoliberal y las particularidades de esa ciudad, se revisan la incorporación de los principios de participación y descentralización en las políticas culturales y en las directrices para la gestión cultural de Colombia, y se discute la forma como estos se materializan en las políticas culturales de la ciudad visibilizando algunas debilidades relacionadas con el diseño del sistema, la capacidad institucional y de los agentes culturales que actúan en los espacios, la articulación entre diversos canales de participación y la incidencia de los acuerdos en decisiones como distribución de recursos, entre otros. Finalmente, se apuntan algunos desafíos en tres perspectivas: la integración de los públicos en las discusiones, el grado de autonomía de los espacios y la necesidad de debatir la categoría 'cultura' como punto de partida para la definición de las líneas de intervención.

Palabras clave:

Participación
Descentralización
Políticas Culturales
Gobernanza urbana
Bogotá

Keywords:

Participation
Decentralization
Cultural Policies
Urban governance
Bogota

Abstract:

We analyze the insertion of participation and decentralization as management's principles of cultural policies taking as an example the capital of Colombia through the documentary survey of normative material on cultural policies in that country and the intrinsic case study through the testimonies of different subjects inside and outside the institutions that reflect on the mechanisms established specifically in Bogotá. To this end, we explore the main features of urban governance in the neoliberal period and the particularities of that city, we review the incorporation of participation and decentralization as principles of cultural policies and guidelines for cultural management in Colombia, and we discuss how they materialize in the cultural policies of the city, highlighting some weaknesses related to the design of the system, the institutional and the cultural agents' capacity that act in the spaces, the articulation between diverse channels of participation and the incidence of the agreements in decisions like distribution of resources, among others. Finally, we point out some challenges in three perspectives: the integration of the public in the discussions, the degree of autonomy of the spaces and the need to debate the category 'culture' as a starting point for the definition of the lines of intervention.

Desafios da participação e da descentralização na gestão de políticas culturais nas cidades

Introdução

A imposição das reformas neoliberais nos países da América Latina trouxe a aplicação de mecanismos como controle social, rendição de contas, desregulamentação, parcerias público-privadas, profissionalização do serviço público, participação, descentralização, entre outros, para a gestão dos assuntos públicos em diferentes campos sociais e níveis de governo, que foram introduzidos paulatinamente sob as demandas que também fizeram os movimentos sociais advogando por uma forma de aceder às decisões públicas.

Esta situação não é alheia para as cidades onde se manifestam nitidamente os efeitos sociais provocados pelo sistema capitalista de produção que, em seu estágio atual, agudiza questões como pobreza, desigualdade, informalidade, discriminação, marginalização, iniquidade no acesso aos serviços e equipamentos urbanos, segregação, além de outras, sendo objeto de discussão nas políticas públicas urbanas. Neste contexto, as políticas culturais têm sido usadas como ferramentas de ação que visam à coesão e a inclusão social de grupos que historicamente foram mais afetados.

Com este panorama, propõe-se analisar a inserção da participação e da descentralização como princípios para a gestão das políticas culturais especificamente em Bogotá mediante o estudo dos documentos oficiais que guiam a implementação das linhas de intervenção em confronto com depoimentos de representantes (dentro e fora da institucionalidade) dos espaços de concertação abertos na cidade para acessar às decisões sobre formulação, implementação

e avaliação de políticas e projetos neste campo. Por conseguinte, os procedimentos metodológicos utilizados são o levantamento documental e o estudo de caso intrínseco que permitem a coleta de material normativo sobre políticas culturais na Colômbia e em Bogotá (incluindo documentos oficiais de formulação e relatórios sobre o desenvolvimento deste campo na cidade), além de publicações resultantes dos processos de pesquisa e formulação de políticas culturais disponíveis nas bibliotecas públicas da cidade, que reúnem as opiniões de pesquisadores, acadêmicos, centros de pesquisa e estudos, e funcionários públicos de altos níveis dentro do governo municipal, mostrando um leque de visões e posições.

Desta forma, inicialmente se exploram os principais traços da governança urbana no período neoliberal, especificando o caso de Bogotá; depois se revisa a incorporação dos princípios de participação e descentralização nas políticas culturais e em especial nas diretrizes para a gestão cultural da Colômbia; em seguida se discute a forma como estes se materializam nas políticas culturais da cidade visibilizando algumas fraquezas; e finalmente se mencionam três desafios que deveriam se considerar em novos processos de formulação de políticas culturais na cidade.

A modalidade de governança urbana no neoliberalismo

A crise de superprodução e fiscal de 1970 pôs em xeque o Estado de Bem-Estar, levando a que o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (principalmente) reassumissem e promovessem as ideias da primazia do livre mercado como regulador da vida social registradas no Consenso de Washington em 1989. Ainda quando a Europa e os Estados Unidos as introduziram na atuação de seus governos, os países do Terceiro Mundo as adotaram com maior rigor mediante a redução dos gastos públicos sociais,

prestando atenção àqueles gerados por causa do funcionamento do aparato estatal.

Nessa conjuntura surge o paradigma administrativo conhecido como Novo Gerencialismo Público (NGP) que tem como noção implícita que as organizações públicas devem se gerenciar como negócios para alcançar a competitividade (ROBINSON, 2015; KAPUCU, 2007) sob a premissa de que um governo eficiente custa menos. Portanto, as principais estratégias que se demandam na gestão pública estão relacionadas com cortes no orçamento das organizações, privatizações, separação entre a política e a administração, subcontratação, imposição de taxas de utilização, introdução do conceito de cliente, concorrência, liberdade para gerir (desenho de incentivos), descentralização, medição do desempenho, melhora dos processos contábeis e da gestão financeira, auditorias, planejamento estratégico, gestão da mudança, uso de tecnologias de informação, racionalização das competências e das estruturas administrativas, análise e avaliação de políticas, e democratização e participação dos cidadãos nas decisões (GRUENING, 2001).

Nas cidades, a adoção dos princípios neoliberais e a implementação do NGP se evidencia no fomento de políticas de desenvolvimento econômico que invocam o estabelecimento de parcerias público-privadas, o aumento de programas para atenuar a exclusão social (exigindo uma maior atenção no setor cultural), o incentivo de novas formas de coordenação intersetorial e intergovernamental¹¹ (BRENNER & THEODORE, 2002; HARVEY, 2007; JANOSCHKA & HIDALGO DATTWYLER, 2014) sem esquecer as ações para o impulso e o fortalecimento do controle social e a participação cidadã que abrange a aplicação de mecanismos como os processos de consulta da população afetada negativamente pelas decisões públicas, o estabelecimento de estruturas consultivas e deliberativas e, em alguns casos, a transferência das funções

do Estado para as organizações e instituições da sociedade civil (RIVIÈRE D'ARC, 1993; LÓPEZ MOYA, 2010), ou para níveis de governo com presença e autoridade em uma área definida ou parte específica do território, também conhecida como descentralização (LEVY, 1993; SPINK, 1993).

Assim, a participação e a descentralização aparecem imbricadas na gestão pública urbana como parte das estratégias de desenvolvimento econômico e social que, no discurso, visam redefinir as relações de poder, tornando os efeitos dos programas duráveis no longo prazo (SPINK, 1993) e aumentando a intervenção dos cidadãos na tomada de decisões para fortalecer a democracia local (LEVY, 1993). Contudo, na prática, observam-se como estes princípios terminam servindo a outros interesses que despolitizam a atuação dos governos municipais mediante modelos técnicos e gerencialistas, e aumentam a concorrência dos governos e entidades territoriais por atrair maiores investimentos, entre outros efeitos (RESTREPO BOTERO, 2003), restringindo os conflitos e lutas pelo poder em componentes administrativos.

Bogotá, capital da Colômbia, não é indiferente a estas práticas, as quais foram introduzidas com maior vigor desde a década de 1990, momento de abertura democrática visto que coincide com a eleição de prefeitos municipais no país – estratégia instaurada em 1988 como um mecanismo para descentralizar administrativamente a estrutura pública – e a reforma à Constituição Política em 1991.

Algumas transformações experimentadas na capital se relacionam com o início do processo de administração mista de serviços públicos permitindo a entrada de capital privado e racionalizando os benefícios econômicos, a venda de empresas públicas, a descentralização do serviço básico de vigilância mediante Comandos de Atenção Imediata da polícia nos bairros com maiores índices

de insegurança, o saneamento das finanças, a reforma à norma administrativa e a modernização da estrutura pública municipal (REDACCIÓN BOGOTÁ, 2015; CÁRDENAS S. *et. al.*, 2007); além da criação e formalização de diferentes canais, programas e instrumentos de participação cidadã e descentralização como os *Quadros de Gestão Local*^{III} (QGL), os *Conselhos de Planejamento Local*^{IV} (CPL) e o *Sistema Distrital de Cultura* com todos seus espaços de concertação^V, ou a elaboração de planos zonais^{VI} e programas como ‘obras com saldo pedagógico’^{VII} (RESTREPO BOTERO, 2003).

Por conseguinte, não é casualidade que os planos de governo das últimas duas décadas estabeleçam dentro de seus princípios de ação – com diferentes graus de importância – a participação, o controle social e a descentralização como forma de legitimar suas propostas e ações.

O NGP e as políticas culturais

Os princípios de participação e descentralização nas políticas culturais têm sido tema de discussão de longa data. Como exemplo disso, na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (MONDIACULT) de 1982, convocada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), incorporaram-se estas categorias com ligações diretas na relação cultura e democracia. Deste modo, estabeleceu-se que as manifestações culturais não podem ser privilégio das elites nem na produção nem nos benefícios, razão pela qual é necessário descentralizar a vida cultural e as instituições que agem no campo (geográfica e administrativamente), garantindo a participação de todos os indivíduos (UNESCO, 1982).

Sob esta perspectiva se constroem os principais paradigmas nas políticas culturais tradicionais: a democratização cultural e a democracia cultural que, ainda

apresentando-se como opostas, discorrem sobre estes dois elementos.

A democratização cultural tenta devolver ao povo a possibilidade de eleger quais obras ou atividades culturais prefere e, por tanto, quais artistas devem ser apoiados para assim facilitar a todos o acesso às criações artísticas e estéticas (VIDAL-BENEYTO, 1981) sob o postulado que para produzir adesão é suficiente o encontro público-obra. Em consequência, as políticas culturais que seguem este paradigma dão prioridade aos profissionais, à descentralização dos grandes equipamentos e à redução dos preços ou a gratuidade completa de eventos que suponham a alteração das desigualdades no ingresso (BOTELHO, 2001).

A democracia cultural “tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências” (BOTELHO, 2001, p. 24) defendendo a coexistência das múltiplas culturas em uma mesma sociedade, propiciando seu desenvolvimento autônomo e relações igualitárias para a participação de cada pessoa na sua cultura e na cultura dos outros, dado que se reconhece que não há uma cultura legítima e que as políticas culturais não devem difundir só a cultura hegemônica, mas promover o desenvolvimento de todas (GARCÍA CANCLINI, 1987). Com tal característica, as políticas culturais orientadas por este paradigma visam “estimular a ação coletiva através de uma participação organizada, autogerida, reunindo as mais diversas iniciativas (de todos os grupos, no político, no social, no recreativo, etc.)”^{VIII} (GARCÍA CANCLINI, 1987, p. 51, tradução própria) que supõe dar voz a todos os grupos presentes no território.

Contudo, ainda quando os movimentos sociais exigiram esta forma de ação, as reformas neoliberais permeiam e se valem destas reivindicações para legiti-

mar interesses e objetivos da economia de mercado dando como resultado políticas culturais instrumentais “ante os possíveis efeitos de processos como a homogeneização cultural, o aumento das desigualdades sociais ou a dissolução das identidades coletivas”^{ix} (ZAMORANO et. al., 2014, p. 23, tradução própria) que assumem os princípios do NGP para a implementação e gestão fazendo com que a descentralização se traduza em desregulamentação e a participação em transferência de responsabilidades para a sociedade civil. Em palavras de García Canclini (2008)

[...] transferir a iniciativa à sociedade civil quer dizer, para o discurso neo-conservador, concentrar o poder em empresas privadas monopólicas. O desinteresse do Estado em que a informação, a arte e as comunicações sejam serviços públicos faz com que se convertam preferencialmente em mercadorias e só sejam acessíveis a setores privilegiados. Nessa conjuntura a *fragmentação* dos públicos, fomentada pela diversificação das ofertas, reduz a expansão dos bens simbólicos. De fato, o que se produz é uma *segmentação desigual* dos consumos (p. 371, grifo do autor).

Na Colômbia, a descentralização e a participação também têm sido categorias centrais na formulação de políticas culturais que a partir do primeiro plano cultural nacional em 1974 incluiu medidas relacionadas com a descentralização, a incorporação das crianças e dos jovens como núcleo e população objeto da política cultural, o estímulo à criação e à participação dos criadores e o financiamento. Daqui em diante, os planos nacionais seguiram discutindo estas categorias, as quais seriam finalmente materializadas com a criação do *Sistema Nacional de Cultura e Desenvolvimento Institucional* composto por conselhos nacional, regionais, departamentais e municipais constituídos como organismos assessores

para a formulação de políticas culturais direcionando o estabelecimento de ações que contribuíssem ao desenvolvimento cultural do país e o acesso da comunidade aos bens e serviços culturais (MENA LOZANO; HERRERA CAMPILLO, 1994).

Contudo, mediante a Lei 397 de 1997 ou Lei Geral de Cultura a participação e a descentralização se posicionam como princípios reitores para o funcionamento do *Sistema Nacional de Cultura* (COLOMBIA, 1997). Apesar disso, um vazio que se evidencia nesta normativa é a falta de definição destas categorias que deixa aberta sua interpretação e a forma de ser implementada.

Desta forma, observa-se como a descentralização e a participação são princípios impulsados nas políticas culturais tanto pelos organismos internacionais quanto pelos movimentos sociais com distintos objetivos, mas articulados no mesmo discurso que dilui e encobre as tensões e contradições que sua implementação representa.

Desencontros na participação e na descentralização nas políticas culturais em Bogotá

Ainda quando em Bogotá se desenvolveram múltiplas iniciativas em matéria cultural, só até inícios do século XXI foram publicadas as primeiras políticas culturais formais que seriam objeto de revisão e atualização uma vez terminado o prazo de ação definido dando origem a um segundo documento oficial. Destaca-se que as duas políticas culturais foram construídas de forma participativa nos espaços de concertação abertos pelo *Sistema Distrital de Cultura* que segue a forma do Sistema Nacional, em menor escala territorial.

As primeiras políticas culturais ‘*Bogotá en acción cultural 2001-2004*’ são a resposta à demanda dos artistas, criadores e gestores

culturais por um documento elaborado conjuntamente entre o governo e suas instituições, os representantes do setor e outros sujeitos interessados no campo cultural que não deram conta unicamente da visão e interesses do Prefeito de turno, mas que definissem regras de longo prazo para a gestão e a promoção artística e cultural no nível municipal e local (RODRÍGUEZ ROMERO, 1999; REPRESENTANTE DE LOS ARTISTAS AL CONSEJO DISTRITAL DE CULTURA, 1999; CORPORACIÓN ESCUELA DE FORMACIÓN CIUDADANOS SIGLO XXI, 2000).

Em vista disso, partindo de preceitos como a cultura como um valor universal; a legitimação da pluralidade e a diversidade cultural; o estímulo à produção, gestão e criação cultural; o apoio mediante a educação, difusão e pesquisa; a afirmação da identidade e proteção das tradições das comunidades negras e indígenas; a defesa das pessoas com deficiência e o povo ROM; a democratização do acesso a bens e serviços culturais; a difusão e apoio às manifestações culturais (incluídas as minorias étnicas); a recuperação da importância do público; a aplicação das recomendações da UNESCO para a salvaguarda da cultura tradicional e popular; definem-se as sete linhas temáticas para a intervenção (organização, formação e capacitação, patrimônio cultural, fomento à arte e à cultura, promoção e divulgação da cultura, infraestrutura cultural e pesquisa) conduzidas por cinco estratégias fundamentais: o controle social, o financiamento, a comunicação, a participação e a descentralização (COMITÉ DE POLÍTICAS CULTURALES, 2003).

Neste caso, a descentralização é entendida no político como os espaços para a tomada de decisões, no administrativo, onde as localidades^x ficam responsáveis do cultural e da procura de níveis de complementaridade para potencializar a intervenção, no orçamental para a destinação de recursos a serem executados pelas localidades seguindo critérios claramente estabelecidos pelo *Instituto Distrital de Cultura e Turismo* (IDCT)^{xi}, e no

planejamento a concertação da política cultural como parte do Plano do Governo da cidade. Por sua parte, a participação abrangeria a cooperação na formulação, implementação dos processos e projetos locais e do Plano do Governo geral de Bogotá, e no controle social do investimento dos recursos públicos destinados ao desenvolvimento cultural (COMITÉ DE POLÍTICAS CULTURALES, 2003).

Assim, a introdução destas estratégias tem origem numa reivindicação dos sujeitos que colaboraram na formulação do documento. No entanto, é importante mencionar que o Estado as aprova utilizando certa retórica, enquanto os movimentos sociais se apropriam do sentido delas com outro tipo de significação (OCHOA GAUTIER, 2003).

De forma pontual, sobre a descentralização, o processo implica a designação de gestores locais vinculados ao IDCT os quais seriam o que “o diretor do instituto é à realidade centralizada da cidade, isto é, o gerente deve ser pensado dentro de um processo de descentralização como gerente ou reitor ou secretário de cultura da localidade”^{xii} (LIZARAZO, 1999, p. 64-65, tradução própria) cumprindo funções como: exercer a direção da política cultural da localidade, conhecer a localidade em matéria cultural, realizar sua gestão com base no plano de ação de cultura no nível local sob as orientações do IDCT, gerenciar a execução do plano de ação, representar o IDCT nas suas responsabilidades locais e avaliar o processo local permanentemente (LIZARAZO, 1999).

Por sua parte, para os movimentos sociais, no processo de descentralização é necessária “a geração de organização artística e cultural pela base e particularmente por áreas e disciplinas artísticas, reafirmando que a experiência vivida na localidade é possível e desejável de replicar para fortalecer os Sistemas Locais de Cultura, entre outros”^{xiii} (CORPORACIÓN ESCUELA DE FORMACIÓN CIUDADANOS SIGLO XXI, 2000, p. 3, tradução própria).

Por conseguinte, é claro que para a institucionalidade o processo de descentralização não implica a autonomia das localidades visto que está restrita aos guias dados desde a Prefeitura em matéria cultural representada pelo IDCT. Este ponto é reafirmado quando se expressa que a descentralização orçamental será conseguida sempre e quando as localidades sigam os 'critérios claramente estabelecidos pelo IDCT'. Aliás, é evidente a forma como as discussões nas localidades são dirigidas seguindo os padrões do setor central, reduzindo-se aos temas que a institucionalidade tem o interesse de debater, mas excluindo outros que são importantes para os grupos. Neste sentido, um dos Conselheiros das localidades, em 2003, expressa:

[...] consideramos que há uma forte homogeneização sob um único modelo de políticas culturais, perdendo a possibilidade de construir a partir

dos ritmos e peculiaridades de cada localidade seus próprios processos. É dizer, queremos homogeneizar, queremos trabalhar sob um único esquema dentro do Distrito e o que foi mostrado é que cada localidade tem seu próprio ritmo, uma particularidade e desenvolvimento que torna necessário construir com essa realidade particular^{XIV} (RAMÍREZ, 2003, p. 98, tradução própria).

O segundo documento de políticas culturais '*Políticas Culturales Distritales 2004-2016*' foi igualmente elaborado no seio do *Sistema Distrital de Cultura* sob a liderança do IDCT. Neste se reorganiza a intervenção dividida em quatro eixos e doze linhas de ação (Tabela 1) enfrentando os principais problemas identificados nos diagnósticos. Esta se orienta por oito princípios: a interculturalidade, a concertação, a criatividade, a sustentabilidade, a articulação, o valor do público, a descentralização e a participação.

Eixo	Linha de ação
Legislativo	Desenvolvimento legislativo
Organizacional	Relações estratégicas
	Organização intra-setorial
	Planejamento do Sistema Distrital de Cultura
	Organizações sociais e espaços de concertação
Comunicacional e da informação	Pesquisa sobre a cultura
	Sistemas de informação
	Difusão e visibilização
Processos culturais, artísticos e do patrimônio	Organizações das dimensões, áreas e atividades
	Planos concertados
	Fomento do campo
	Infraestrutura cultural

Tabela 1: Eixos e linhas de ação das Políticas Culturales Distritales 2004-2016

Fonte: ELABORAÇÃO PRÓPRIA BASEADO EM COMISIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES, 2004, p. 49-62

Novamente a descentralização e a participação são consideradas princípios guias. A descentralização é definida como “a transferência de poder, recursos, funções e capacidade de decisão do centro para as unidades territoriais e no fortalecimento de infraestruturas e organizações locais que possam efetivamente desenvolver esse processo”^{xv} (COMISIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES, 2004, p. 63, tradução própria). A participação compreende a atuação ativa “nas decisões que os afetam e na vida econômica, política, administrativa e cultural da nação como um direito constitucional”^{xvi} (COMISIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES, 2004, p. 63, tradução própria). Ambas, outra vez, se materializam no *Sistema Distrital de Cultura* e seus espaços de concertação.

Ainda quando no diagnóstico o Sistema é posicionado como um dos mecanismos mais eficientes, reconhecem-se algumas deficiências que geram contradições para alcançar os objetivos de transferência de poder, fortalecimento das organizações locais e atuação nas decisões que afetam diferentes campos da vida social. As fraquezas podem ser agrupadas nas seguintes categorias: 1) desenho do sistema, 2) capacidade institucional e dos agentes culturais, 3) articulação e 4) incidência dos acordos (OBSERVATORIO DE CULTURAS & DIRECCIÓN DE ARTE CULTURA Y PATRIMONIO, 2014).

Sobre o **desenho do modelo** se encontra que este é percebido como fechado com limites na representatividade dos conselheiros. Neste aspecto, tem-se constatado como alguns conselheiros 1) são designados por um número mínimo de eleitores o que resulta na busca de interesses individuais por desconhecimento das demandas do grupo que representa (RUBIANO PINILLA, 2009); 2)

não consultam outros sujeitos para a tomada de posição refletindo suas aspirações particulares visto que o acesso ao sistema provê informação preferencial e relacionamento estratégico (OBSERVATORIO DE CULTURAS & DIRECCIÓN DE ARTE CULTURA Y PATRIMONIO, 2014); e 3) quase 50% dos conselheiros distritais têm sido reeleitos desde o início com o que o posicionamento de interesses se perpetua.

Aliás, o Sistema é um modelo de participação institucional, com dinâmicas de interação concretas, que não foi concebido como uma iniciativa dos cidadãos (ARIZA PORRAS, 2015; OBSERVATORIO DE CULTURAS & DIRECCIÓN DE ARTE CULTURA Y PATRIMONIO, 2014; CORTÉS GÓMEZ, 2007), mas como uma opção que o Estado projetou para ‘democratizar’ a tomada de decisões no campo cultural as quais, na maioria dos casos, ficam presas em temas como a designação de recursos, a abertura de editais ou o concurso por bolsas (ARIZA PORRAS, 2015, p. 135).

Finalmente, apresenta-se uma situação paradoxal: por um lado, a participação no Sistema é estendida a diferentes grupos sociais e profissionais que têm interesse no campo cultural; contudo, os grupos têm se fracionado populacional e setorialmente causando problemas de articulação dentro dos espaços, reforçando a tendência de favorecer interesses concretos (OBSERVATORIO DE CULTURAS & DIRECCIÓN DE ARTE CULTURA Y PATRIMONIO, 2014). No mesmo sentido, esta forma de organização que induz à garantia dos direitos das minorias (indígenas, afro-colombianos, LGBTI, população idosa, crianças, etc.), pode levar à exclusão de grandes camadas de maiorias necessitadas que fiquem fora do enfoque populacional (FERRO PULIDO, 2013, p. 82).

No relativo à **capacidade institucional e dos agentes culturais** existe um reconhecimento por parte da instituição líder (a SCRD antes IDCT) sobre a baixa capacidade para coordenar o Sistema; assim como a identificação de limitadas competências e capacidades por parte dos cidadãos e agentes culturais para participar da forma em que o Sistema requer, gerando problemas de interação e construção coletiva do público.

Um dos determinantes desta situação é a falta de acompanhamento e assessoria dos Escritórios de Planejamento das Prefeituras Locais para a formulação de projetos culturais e a entrega de informação necessária gerando desinteresse, afastamento e desmotivação para a apresentação de propostas (RAMÍREZ, 2003, p. 99). Além disso, às vezes, os *Conselhos Locais de Cultura* se comportam como instâncias fechadas que não admitem ou promovem consultas nem encontros com a cidadania, perdendo espaços para conhecer as necessidades da população e divulgar as políticas culturais, seus programas, projetos e resultados (RAMÍREZ, 2003). Isto se traduz em dificuldades no interior do Sistema, na apropriação dos espaços deliberativos por parte dos cidadãos (FERRO PULIDO, 2013, p. 82), e na interação dos conselheiros e a cidadania.

No referente à **capacidade de articulação** se observa uma baixa interlocução entre os *Conselhos Locais de Cultura* e outras instâncias de planejamento local como os CPL ou os QGL que faz com que as decisões tomadas em todos estes espaços não persigam os mesmos objetivos ou sejam até contraditórias, e que os cidadãos e, em alguns casos, as mesmas autoridades desconheçam os *Conselhos Locais de Cultura* como mecanismos para a participação e a construção das políticas culturais (RAMÍREZ, 2003).

Finalmente, as rupturas entre conselheiros e comunidade, e dos Conselhos com as outras instâncias de participação (FERRO PULIDO, 2013, p. 81) produz uma baixa **incidência dos acordos** e decisões para a execução da política cultural (OBSERVATORIO DE CULTURAS & DIRECCIÓN DE ARTE CULTURA Y PATRIMONIO, 2014), ocasionando desconfiança nos processos de participação e na institucionalidade, levando a que as decisões fiquem em mãos dos Prefeitos das localidades e seus interesses. Como Bromberg (2003) aponta:

Em geral, apenas os atores estatais têm o poder de decidir, porque esse poder é atribuído a eles por lei. Os outros só têm o poder de influenciar. Na área da política cultural local, o Prefeito, o Conselho, o prefeito local, os UEL e, [...] – em um nível inferior – os Quadros de Gestão Local tomam decisões. [...] O prefeito local é aquele que toma as decisões sobre quais projetos são executados com um orçamento local. [...] Todas as outras instâncias e autoridades apenas exercem pressão sobre ele. Nem o QGL, nem o Conselho Local de Cultura, nem os Encontros Cidadãos tomam decisões relevantes (p. 70, tradução própria)^{xvii}.

Alguns desafios para a implementação da participação e da descentralização nas políticas culturais

É certo que as políticas culturais em Bogotá têm aberto canais de participação descentralizados, que dão a possibilidade a grupos de discutir questões relacionadas com o campo focalizadas nos territórios. Ainda quando é um Sistema inovador, suas fraquezas desestimulam a atuação dos sujeitos e limitam o alcance das decisões tomadas aí; ali-

ás, dada a organização e regras para a entrada, o Sistema não representa as opiniões da maioria dos cidadãos, mas só daqueles que desenvolvem atividades artísticas ou culturais que, segundo os dados dos diagnósticos nos quais se fundamentam as políticas, representam 6% do total da população.

Em consequência, destacam-se três desafios a considerar na formulação de novas políticas culturais para a cidade.

O primeiro se relaciona com a integração das vozes dos ‘consumidores’ ou ‘público’ nos espaços de participação acabando com o enfoque que dá prioridade exclusivamente aos grupos oferentes para a formulação. Por uma parte, Durand (2001) expressa que esta questão se constitui como o ‘lado faltante’ para a formulação de políticas em cultura e a alocação de recursos no campo. Por outra parte, Bromberg (2003) aponta que a falta de caracterização de grupos e serviços que demandam práticas culturais origina formas muito distintas de interação, visto que não são os cidadãos ‘público’ que pedem os eventos ou os programas de formação, entre outros; mas são os ‘provedores’ os que estruturam o que se fornece e pedem os orçamentos e apoios.

O segundo desafio remete à revisão do grau real de autonomia dos espaços descentralizados sem que isso se traduza em falta de complementaridade, sinergias e articulações entre a SDCR, o *Conselho Distrital de Cultura e os Conselhos Locais*.

Finalmente, o terceiro se foca em chamar ao debate à definição, com todas as consequências que se derivam, da principal categoria objeto de intervenção, ou seja, ‘cultura’. Quanto a isso, concorda-se com as considerações de Vich (2005) quando afirma que

[...] qualquer política cultural [...] que evite esse problema está destinada a se contentar com a gestão administrativa pura e necessária – e, na verdade, pode ser muito eficiente – mas não a libera de uma rede de cumplicidades que podem acabar levando-a à impossibilidade de gerar articulações mais criativas entre vários atores sociais (p. 274-275, tradução própria)^{xviii}.

Bibliografia

ARIZA PORRAS, Angie Paola. Escenas y tras escenas de las políticas públicas en Bogotá: su incidencia en la consolidación y autonomía del campo teatral durante 2006 - 2012. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 10, n. 15, p. 124-137, 2015.

BOGOTÁ. Decreto 627, de 28 de diciembre de 2007. Por el cual se reforma el Sistema Distrital de Cultura y se establece el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. *Registro Distrital*, Bogotá, D.C., n. 3902.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. *Revista São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, 2001.

BRENNER, Neil; THEODORE, Nik. Cities and the Geographies of ‘Actually Existing Neoliberalism’. *Antipode*, Oxford, UK and Boston, USA, v. 34, n. 3, p. 349-379, 2002.

BROMBERG, Paul. Instancias de decisión para la definición de políticas para el sector cultural. In: BUSTOS, Marta, NADER; Zaquile; PEÑA, Adriana. (orgs.) *Formar para la democracia*. Políticas culturales en el Distrito Capital y sus localidades. Bogotá, D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá & Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.

CÁRDENAS S., Jorge Hernán; JIMENEZ, Johana; BARRIGA, Jorge. *Performance of Bogotá and city growth 1990-2007*. Case study. Bogotá, D.C., 2007.

COLOMBIA. Ley 397, de 7 de agosto de 1997. Por la cual se desarrollan los Artículos 70, 71 y 72 y demás Artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. *Diario oficial* [de la República de Colombia], Bogotá, D.C., n. 43102.

COMISIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES. *Políticas Culturales Distritales 2004-2016*. Bogotá, D.C.: Consejo Distrital de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y Turismo & Alcaldía Mayor de Bogotá, 2004.

COMITÉ DE POLÍTICAS CULTURALES. *Políticas Culturales Distritales*. Bogotá en acción cultural 2001-2004. In: BUSTOS, Marta. (org.) *Documentos Distritales de Política Cultural* (Serie Políticas Culturales). Bogotá, D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá & Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.

CORPORACIÓN ESCUELA DE FORMACIÓN CIUDADANOS SIGLO XXI. Documento de Conclusiones del Foro sobre Cultura en Bogotá Año 2000. In: FORO SOBRE CULTURA EN BOGOTÁ, 2000, Bogotá, D.C.

CORTÉS GÓMEZ, Juan Alberto. *Políticas culturales en Bogotá: Un análisis introspectivo frente a los límites y desafíos de la interculturalidad*. 101 f. Disertación (Maestría en Estudios de la Cultura) - Área de Letras y Estudios Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador, Quito, 2007.

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. *Revista São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, p. 66-72, 2001.

FERRO PULIDO, Luna Juliana. *Garantía de los derechos culturales a luz de las políticas distritales de cultura*. 121 f. Disertación (Maestría en Derecho) - Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C., 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: _____. (org.) *Las Políticas Culturales en América Latina*. Ciudad de México: Grijalbo, S.A., 1987.

GRUENING, Gernod. Origin and theoretical basis of new public management. *International Public Management Journal*, v. 4, n. 1, p. 1-25, 2001.

HARVEY, David. El Estado neoliberal. In: _____. (org.) *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2007.

JANOSCHKA, Michael; HIDALGO DATTWYLER, Rodrigo. La ciudad neoliberal: estímulos de reflexión crítica. In: _____. (orgs.) *La ciudad neoliberal. Gentrificación y exclusión en Santiago de Chile, Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

KAPUCU, Naim. New public management: theory, ideology, and practice. In: FARAZMAND, Ali; PINKOWSKI, Jack. (orgs.) *Handbook of globalization, governance, and public administration*. Boca Raton, FL: CRC/Taylor & Francis, 2007.

LEVY, Evelyn. O impacto da democratização nas organizações públicas locais. In: FISCHER, Tânia. (org.) *Poder local: governo e cidadania*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993.

LIZARAZO, Jesús Alberto. Descentralización y cultura en Santafé de Bogotá. In: SEMINARIO DISTRITAL 'POLÍTICAS CULTURALES PARA SANTA FE DE BOGOTÁ', 1999, Bogotá, D.C. *Memorias*. Bogotá, D.C., 1999, p. 58-65.

LÓPEZ MOYA, Waldo. Planificación estratégica y desarrollo urbano. *Urbano*, n. 21, p. 20-31, 2010.

MENA LOZANO, Úrsula; HERRERA CAMPILLO, Ana Rosa. *Políticas Culturales en Colombia. Discursos estatales y prácticas institucionales*. Bogotá, D.C.: Mena & Herrera Editoras, 1994.

OBSERVATORIO DE CULTURAS; DIRECCIÓN DE ARTE CULTURA Y PATRIMONIO. Informe final: Evaluación del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. *Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte*, Bogotá, D.C., 2014.

OCHOA GAUTIER, Ana María. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá, D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, 2003.

RAMÍREZ, Jorge. Instancias de decisión para la definición de políticas para el sector cultural. In: BUSTOS, Marta; NADER, Zaquile; PEÑA, Adriana. (orgs.) *Formar para la democracia*. Políticas culturales en el Distrito Capital y sus localidades.

Bogotá, D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá & Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.

REDACCIÓN BOGOTÁ. Bogotá en siete alcaldes. *El Espectador*, Bogotá, D.C. Agosto 9, 2015.

REPRESENTANTE DE LOS ARTISTAS AL CONSEJO DISTRITAL DE CULTURA. Políticas Culturales para Bogotá. In: SEMINARIO DISTRITAL 'POLÍTICAS CULTURALES PARA SANTA FE DE BOGOTÁ', 1999, Bogotá, D.C. *Memorias*. Bogotá, D.C., 1999, p. 78-81.

RESTREPO BOTERO, Darío I. Reestructuración capitalista, formas de organización espacial del Estado y nuevas prácticas políticas. In: _____. (org.) *La falacia neoliberal*. Crítica y alternativas. Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia, 2003.

RIVIÈRE D'ARC, Hélène. Brasil, México e Cuba. Três contextos, três abordagens da descentralização. In: FISCHER, Tânia. (org.) *Poder local: governo e cidadania*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993.

ROBINSON, Mark. *From Old Public Administration to the New Public Service: Implications for Public Sector Reform in Developing Countries*. Singapore: UNDP - Global Centre for Public Service Excellence, 2015.

RODRÍGUEZ ROMERO, Carlos A. Cultura y calidad de vida. In: SEMINARIO DISTRITAL 'POLÍTICAS CULTURALES PARA SANTA FE DE BOGOTÁ', 1999, Bogotá, D.C. *Memorias*. Bogotá, D.C., 1999, p. 17-21.

RUBIANO PINILLA, Elkin. Entre la apertura discursiva y la restricción participativa: un estudio de caso sobre las políticas distritales de cultura. *Revista Comunicación y Ciudadanía*, n. 1, p. 82-95, 2009.

SPINK, Peter. Descentralização: luto ou luta. In: FISCHER, Tânia. (org.) *Poder local: governo e cidadania*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993.

UNESCO. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. UNESCO, París 1982.

VICH, Víctor. Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista. In: _____. (org.) *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos - IEP, 2005.

VIDAL-BENEYTO, José. Hacia una fundamentación teórica de la política cultural. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* - REIS, v. 16, n. 81, p. 123-134, 1981.

ZAMORANO, Mariano M.; RIUS ULLDEMO-LINS, Joaquim; KLEIN, Ricardo. ¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe / European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n. 96, p. 5-34, 2014.

Recebido em 21/11/2017

Aprovado em 24/02/2018

I Monica Cristina Moreno-Cubillos. Mestra em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão. Especialista em análise de políticas públicas da Alcaldía Mayor de Bogotá (Colombia). Contato: Monica.m.cubillos@gmail.com

II Cooperação entre o governo nacional e municipal, entre municípios, entre regiões ou com governos de outros países.

III Juntas Administradoras Locales.

IV Concejos Locales de Planeación.

V O Sistema Distrital de Cultura é a interação social dinâmica e organizada entre os Agentes Culturais, Instituições e Organizações dos campos de arte, cultura e patrimônio (BOGOTÁ, 2007) que se compõe de cinco subsistemas (Arte, Patrimônio Cultural, Equipamentos Culturais, Grupos Étnicos e Setores Sociais e Etários, e Localidades), acompanhado paralelamente por mesas de trabalho enfocadas em ONGs Culturais, Artesãos, Instituições Educativas e Museus.

VI Estes planos implicam a divisão da cidade em pequenas áreas que agrupam bairros com características sociodemográficas similares. Para sua elaboração é necessário priorizar as estratégias de ação e o programa de investimentos anual e para o período de governo de cada Prefeito.

VII Impulsado pela administração de Enrique Peñalosa (1998-2000), esta estratégia convocou a participação comunitária através de um concurso que focalizava projetos que só tinham impacto em um determinado bairro ou rua.

VIII ...estimular la acción colectiva a través de una participación organizada, autogestionaria, reuniendo las iniciativas más diversas (de todos los grupos, en lo político, lo social, lo recreativo, etc.).

IX ...ante los posibles efectos de procesos como la homogeneización cultural, el aumento de las desigualdades sociales o la disolución de las identidades colectivas.

X Subdivisão política e territorial da cidade que se define de acordo com as características sociais dos habitantes. Bogotá possui 20 localidades cada uma com as competências e as funções administrativas correspondentes.

XI Para a época era a entidade que tinha como objetivo promover, programar, integrar, coordenar e financiar as atividades culturais e turísticas, da mesma forma que os cenários culturais da cidade que estavam dispersos em diferentes agências. Depois da reforma administrativa de 2007 foi substituída pela *Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte* (SCRD).

XII ...el director del instituto es a la realidad centralizada de la ciudad, es decir, el gestor debe ser pensado dentro de un proceso de descentralización como gerente o rector o secretario de cultura de la localidad.

XIII ...la generación de organización artística y cultural por la base y particularmente por áreas y disciplinas artísticas, reafirmando que la experiencia vivida en la localidad es posible y deseable de replicar para fortalecer los Sistemas Locales de Cultura, entre otros.

XIV ...consideramos que hay una fuerte homogeneización bajo un modelo único de políticas culturales, perdiéndose la posibilidad de construir a partir de los ritmos y particularidades de cada localidad sus propios procesos. Es decir, se quiere homogeneizar, se quiere trabajar bajo un solo esquema en el ámbito del Distrito y lo que se ha evidenciado es que cada localidad tiene un ritmo propio, una particularidad propia y un desarrollo que hace que se deba construir a partir de esa realidad particular.

XV ...la transferencia de poder, recursos, funciones y capacidad de decisión del centro a las unidades territoriales y en el fortalecimiento de infraestructuras y organizaciones locales que puedan desarrollar eficazmente este proceso.

XVI ...en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la nación como un derecho constitucional.

XVII En general, [...] sólo los actores del Estado tiene la facultad de decidir, porque este poder se los atribuye la ley. Los demás sólo tiene facultades para influir. En el tema de política cultural local, toman las decisiones el Alcalde Mayor, el Concejo, el alcalde local, las UEL [...] y --en menor instancia-- las Juntas Administradoras Locales. [...] La alcaldía local es quien toma las decisiones sobre cuáles son los proyectos que se ejecutan con un presupuesto local. [...] Todas las demás instancias y autoridades sólo ejercen presión sobre él. Ni la JAL, ni el Consejo Local de Cultura, ni los Encuentros Ciudadanos toman decisiones relevantes.

XVIII [...] toda política cultural [...] que evada dicha problemática está destinada a contentarse con la pura gestión administrativa que es necesaria -- y, de hecho, puede ser muy eficiente --, pero que no la libra de un entramado de complicidades que pueden terminar conduciéndola a la imposibilidad de generar articulaciones más creativas entre diversos actores sociales.

Novas dinâmicas culturais: tensão e vitalidade nas cidades

Nuevas dinámicas culturales: tensión y vitalidad en las ciudades

New cultural dynamics: tension and vitality in the cities

Rachel Gadelha¹

Palavras chave:

Produção cultural

Gestão cultural

Cultura e cidade

Institucionalidade da cultura

Dinâmicas culturais

Resumo:

Este trabalho pretende trazer elementos para a reflexão sobre as dinâmicas culturais contemporâneas, abordando algumas mudanças que estão em curso e os desafios que estão postos para os agentes culturais no âmbito das cidades e suas repercussões em uma nova institucionalidade da cultura. Para tanto, faremos um breve histórico das políticas culturais recentes no Brasil, de forma a facilitar a compreensão da conjuntura atual e proporcionar uma visão mais ampliada do campo cultural contemporâneo e de seus distintos agentes, entendendo-o como resultante, também, de um regime de valores e discursos com forte vinculação ao contexto social e político cultural do Brasil nas últimas décadas. Instiga-nos a identificação de novas dinâmicas da cultura e de movimentos de criação emergentes nas cidades, as questões que se configuram hoje e os desafios que estas impõem aos gestores culturais e aos demais agentes do campo; assim como a investigação de como esses novos fluxos se relacionam e afetam uma nova institucionalidade cultural.

Resumen:

Este trabajo pretende traer elementos para la reflexión sobre las dinámicas culturales contemporáneas, abordando algunos cambios que están en curso y los desafíos que están puestos para los agentes culturales en el ámbito de las ciudades y sus repercusiones en una nueva institucionalidad de la cultura. Para ello, haremos un breve histórico de las políticas culturales recientes en Brasil, con la finalidad de facilitar la comprensión de la coyuntura actual y proporcionar una visión más ampliada del campo cultural contemporáneo y de sus distintos agentes, entendiéndolo como resultante, también, de un régimen de valores y discursos con fuerte vinculación al contexto social y político cultural de Brasil en las últimas décadas. Nos instiga la identificación de nuevas dinámicas de la cultura y de movimientos de creación emergentes en las ciudades, las cuestiones que se configuran hoy y los desafíos que éstas imponen a los gestores culturales ya los demás agentes del campo; así como la investigación de cómo estos nuevos flujos se relacionan y afectan a una nueva institucionalidad cultural.

Palabras clave:

Producción cultural

Gestión cultural

Cultura y ciudad

Institucionalidad de la cultura

Dinámicas culturales

Keywords:

Cultural production

Cultural management

Culture and the city

Institutionality of culture

Cultural dynamics

Abstract:

This paper intends to bring elements for the reflection on contemporary cultural dynamics, addressing some changes that are underway and the challenges that cultural agents have to deal with within the cities scope and their repercussions on a new institutionality of culture. Therefore, we will give a brief history of recent cultural policies in Brazil, in order to facilitate understanding of the current conjuncture and provide a broader view of the contemporary cultural field and its different agents, understanding it also as a result of a regime of values and discourses with strong ties to the social and political cultural context of Brazil in the last decades. It instigates the identification of new cultural dynamics and emerging creative movements in the cities, the issues that are configured today and the challenges they impose on cultural managers and other actors in the field; as well as the investigation of how these new flows interrelate and affect a new cultural institutionality.

Novas dinâmicas culturais: tensão e vitalidade nas cidades

Um breve histórico

A gestão pública da cultura no Brasil é fortemente marcada por uma tradição política paternalista, pela alternância de interesses que oscilam de acordo com distintos governos e por políticas alinhadas com afinidades artísticas pessoais de gestores. Temos em nossa memória a imagem de um Estado que dava um pouco para (quase) todos, comprometendo aqueles que recebiam as benesses com gratidão e silencioso consentimento.

Relações que marcaram a atuação dos agentes no campo cultural, contribuindo para o estabelecimento de práticas amadoras, cenários instáveis e uma condição de submissão ao poder instituído que, de alguma forma, ainda permeiam o imaginário e a vivência dos artistas, gestores e profissionais que se confrontam cotidianamente com crescentes necessidades de empoderamento e autonomia, em paradoxal coexistência com uma forte dependência do Estado, ainda responsável pelas principais fontes de recursos destinados à cultura no Brasil.

As Leis de Incentivo^{II} tiveram o mérito de apresentar aos agentes culturais uma nova possibilidade de financiamento de seus projetos e sinalizar para uma atenuação da relação de dependência direta do Estado, apesar dos recursos continuarem sendo públicos. Estimularam a profissionalização dos agentes da cultura, o surgimento de um incipiente mercado cultural e de uma nova categoria profissional: os produtores culturais. Induziram também uma maior qualificação dos agentes para o ingresso no novo “mercado da cultura”, uma vez que tiveram que

aprimorar discursos e incorporar técnicas gerenciais na criação de projetos culturais “viáveis e atrativos”.

O início do século XXI trouxe significativas mudanças na cultura política do país, com um novo regime de valores que se instaurou no país no Governo Lula (2003 a 2011). Já no discurso de posse de Gilberto Gil^{III} quando esteve à frente do Ministério da Cultura (MINC), podemos perceber toda a carga simbólica e política que orbitava em torno da Cultura quando afirma que o novo governo representa uma “mudança estratégica e essencial, que mergulhe fundo no corpo e no espírito do país” e continua enfatizando o papel das políticas culturais do governo como “parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso país... e que deverá permear todo o governo, como uma espécie de argamassa de nosso novo projeto nacional”. Neste discurso, Gil afirma que cabe ao Ministério da Cultura corrigir as distorções do mercado e assumir uma postura mais *intervencionista*. Era a senha para o que estava por vir.

Foi com essa missão ampla e complexa, que o Ministério da Cultura na gestão de Gil e Juca (2003 a 2010) estabeleceu uma importante fase da política cultural com a formulação e execução de diversos programas e projetos, a abertura de diálogos com a sociedade e a inserção da pauta da Cultura brasileira na agenda política do país.

Deu-se também, com mais ênfase, a proposição de outro mecanismo de incentivo à cultura: os editais^{IV}. Devido a seu poder de capilaridade social e sua esfera de micro atuação, tornaram-se instrumento imprescindível na concepção das novas políticas culturais. Apesar de reconhecermos a validade dessa modalidade de repasse de recursos, não podemos deixar de registrar alguns “efeitos colaterais”. Além de gerar uma excessiva dependên-

cia estatal criando o que podemos chamar de geração de “editais dependentes”, foi responsável pela indução de conceitos adotados pelo Estado e absorvidos pelo campo como se fossem inerentes à própria ação cultural contemporânea.

Observou-se, nesse contexto, a ênfase nas políticas para a cultura, em detrimento das políticas para arte e a crescente inserção de conceitos como acessibilidade, inclusão cultural, democratização da cultura, diversidade e pluralidade cultural, dentre outros. Dessa forma, como argumentado por Yúdice, a cultura passou a ser utilizada progressivamente como importante recurso para a obtenção de fins sociopolíticos e econômicos e minimização de problemas sociais, conferindo-lhe um caráter de cultura utilitária, conforme assinala:

hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura... A arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, inclusive o de criação de empregos. Seu objetivo é auxiliar na redução de despesas e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível de intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo. Uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderam a essa estratégia, a cultura não é mais experimentada, valorizada ou compreendida como transcendente... a arte e a cultura são vistas como fundamentalmente interessadas. (YÚDICE, 2004, p. 27-28)

Para compreender a dimensão e o alcance desse novo regime de valores, podemos nos remeter ao filósofo francês Michel Foucault, que trata das formas de poder não mais como uma concentração de força unidirecional, total e global; mas como um campo reativo e energiz-

zado, em constante mutação, construído historicamente através de diferentes mecanismos e processos (BARBALHO; BEZERRA; GADELHA, 2014). Segundo Foucault, para se produzir verdades faz-se necessário governar coisas. Coisas que criam sentidos e estabelecem relações entre os homens, afirmando que o que se governa são “os homens em suas relações com outras coisas que são os costumes, os hábitos, as formas de agir ou pensar (...) que o governo diga respeito às coisas entendidas como imbricação de homens e coisas...” (FOUCAULT, 1984, p. 283).

E é sob essa perspectiva de um poder acionado por meio de ideias e políticas que destacamos uma dimensão subjetiva das políticas do Governo Lula. Além de mecanismos concretos de gestão de uma política cultural, muitos dele agora em “cheque” na conjuntura atual, vimos a criação de um conjunto de dispositivos que geraram consensos em toda uma geração de agentes culturais, marcada pela percepção de uma cultura benéfica, totalizante, abrangente e socialmente redentora.

Ainda sem saber como dar conta dessa enorme responsabilidade social, os agentes culturais assistiram mudanças no âmbito da cultura no Brasil. Primeiro deu-se um esvaziamento silencioso e inesperado do prestígio da pauta da Cultura no Governo de Dilma Roussef (2011 a 2016) e posteriormente as disputas políticas no país que ocasionaram o impeachment da presidente, levando a posse de Temer^V. Cenários que trouxeram novos desafios aos agentes culturais, assim como a todo o campo da cultura. Em um curto espaço de tempo, vivemos a ameaça da extinção do Ministério da Cultura, a posse de três ministros, escândalos relativos à Pasta em noticiários, suspeições na aplicação da Lei Rouanet e a criação de uma instrução normativa^{VI} para sua utilização.

Presenciamos também ocupações e atos de resistência por todo o país, debates e mobilizações em torno da cultura, formação de fóruns e associações, e reações da sociedade na defesa da manutenção das conquistas e avanços nas políticas culturais. Reações que também convivem com a apatia de grande parte dos agentes culturais, o desânimo por falta de verbas, a desvalorização da Pasta e o desmantelamento de iniciativas e instituições que pareciam consolidadas.

Muito mais do que falta de recursos, falta visão política e percepção social do valor e relevância da cultura. Há um sentimento generalizado de perplexidade e descrença por parte dos agentes culturais em um presente viável e em um futuro possível. Observa-se também um esgotamento na institucionalidade cultural que já não consegue dar conta das novas dinâmicas e exigências do campo. Na administração pública ainda não conseguimos atingir um padrão eficiente de gestão da cultura e o que é mais grave, não temos sequer consensos mínimos sobre o lugar da centralidade que as políticas culturais deveriam assumir.

Paira uma desconfiança sobre as leis de incentivo que, somada à crise econômica, ameaça a continuidade de projetos que vêm sendo realizados por meio de incentivo fiscal, agravando a precária perspectiva de sustentabilidade ao setor. Os editais não conseguem dar conta da imensa e crescente demanda de artistas e produtores em todo o Brasil e, ainda assim, não conseguem efetuar os devidos repasses financeiros em tempo hábil. Diante dessa realidade, uma quantidade significativa de artistas e produtores se encontra paralisada, como se não houvesse vida possível fora das beiradas do recurso público. Além da frustração, há um rancor incontido contra o Estado provedor.

Paralisados, sem o apoio e distantes de um mercado das artes (discriminado, diminuído e desvalorizado), os agentes culturais se veem diante da perplexidade de um novo cenário e com grandes inquietações. Estado, artistas, gestores e sociedade civil parecem não encontrar caminhos que traduzam e atendam às novas necessidades. Em tempos de exacerbação de Direitos Culturais, de incompreensões e acusações mútuas, e de fronteiras ilimitadas com as múltiplas possibilidades das culturas computacionais; a institucionalidade da cultura se vê ameaçada por uma ausência de delicadeza e excessiva rigidez de processos, pelo risco da indução e direcionamento de valores; pela pouca percepção de sua relevância política; por marcos legais inadequados e processos de fiscalização que não acompanham a dinâmica e os fluxos culturais. Urge como diz Certeau, superar os limites repressivos de uma política que “não garante a felicidade nem confere significado às coisas. Que cria ou recusa condições de possibilidades. Interditada ou permite: torna possível ou impossível” (CERTEAU, 2012, p. 214).

Todas essas questões se relacionam, em maior ou menor intensidade, com a institucionalidade^{vii} da cultura, fazendo deste tema um grande desafio no Brasil contemporâneo, não só pela dificuldade de encontrar padrões de gestão e organização que consigam dar conta de um sistema de signos tão amplo, relativo, mutável como aquele que permeia o campo da cultura e das artes, mas também pelo contexto político, econômico e social em que estão inseridas as políticas de cultura no país.

Segundo Martinell (2017), a própria noção de institucionalidade já traz em si uma resistência à mudança, dificuldade de adaptação ao presente e pouca capacidade de antecipação de futuro. Essa condição se revela em nosso con-

texto de macro política social e permeia todos os processos da institucionalidade, dificultando a aproximação com a sociedade civil e impedindo a percepção das necessidades, mudanças, desejos, rotas de fuga e formas de resistência em curso no campo cultural.

São inúmeras as questões que estão postas no âmbito da institucionalidade da cultura e todas anunciam, de alguma maneira, as novas dinâmicas culturais e as relações de disputas, tensões e paradoxos que precisam ser enfrentadas hoje pelos gestores culturais na contemporaneidade em seus distintos contextos territoriais.

Novas Dinâmicas Culturais

Um dos maiores desafios que temos pela frente é a (in)compreensão do lugar da cultura no Brasil, ainda pouco claro para a sociedade em geral, para os políticos e até mesmo para os próprios agentes culturais. A falta de um entendimento mínimo sobre a cultura incide sobre o campo de várias maneiras. Desde a descontinuidade, desarticulação e diversidade das políticas até a falta de clareza sobre seus propósitos e resultados. A ausência de dados e processos avaliativos inviabiliza a geração de indicadores esclarecedores e significativos no âmbito da cultura.

Ao propor uma discussão sobre a ideia da cultura e o valor simbólico de um bem cultural, Teixeira Coelho (2008) direciona o olhar para outro ponto nevrálgico das políticas culturais recentes ao afirmar que a cultura é vista como positiva em si, importante mecanismo de contenção social, de inclusão, cidadania e desenvolvimento, portadora de uma essência que a isenta de avaliações críticas.

Políticas que trouxeram consequências importantes para o campo da cul-

tura, conforme apontado por Teixeira Coelho (2008), quando destaca uma espécie de hierarquização de conceitos, onde a arte, em seu caráter transgressor e estético, é posicionada em segundo plano, em comparação ao poder estruturador da cultura. É um desafio para a nova institucionalidade compreender a cultura para além de sua positividade e acolher a arte em seu papel fundamental de negação dessa cultura. Uma arte inútil, sem serventia e principalmente, impossível de ser domesticada é também um desafio para a institucionalidade cultural.

Em tempos de Direitos Culturais, vivemos em um cenário de tensões, polêmicas e debates no campo das liberdades culturais; paradoxalmente, cada vez mais, com menos espaço para o respeito às diferenças e o diálogo. Parece não haver consensos possíveis e vale muito mais afirmar do que buscar entendimento. No centro desse debate muitas vezes está a arte, incômoda e demonizada em seu potencial questionador, como podemos perceber com as polêmicas em torno da Mostra Queermuseu^{viii} em Curitiba. Arte que, ainda segundo Teixeira Coelho, é extremamente perigosa por sua capacidade de preencher “todos os espaços vazios de conteúdo e sensibilidade”. (COELHO, 2008, p. 105). Arte que divide e estranha; mas também que sensibiliza, aproxima e nos faz reconhecer como semelhantes.

Outro efeito nefasto da percepção positiva da cultura é o caráter messiânico e a ideia de abnegação que é transferido àqueles que trabalham em seu campo, gerando uma espécie de tabu e distanciamento em relação ao mercado, como se a aproximação com este, desmerecesse e desclassificasse um bem cultural e artístico. É preciso criatividade e coragem para investir na formação de um mercado com vistas a minimizar a excessiva dependência do Estado no processo de criação e

circulação das artes. Além de ampliar mercados, precisamos buscar novas formas de sustentabilidade e desenvolver tecnologias de financiamento e produção cultural colaborativa, criando projetos que façam sentido para as comunidades onde se inserem, onde as pessoas comuns possam se sentir envolvidas de alguma forma. Investir na formação de públicos e consumidores de cultura e desconcentrar a oferta e produção cultural nas cidades. Buscar formas de mobilizar pessoas para projetos que conciliem qualidade estética e liberdade artística. Criar alternativas de subsistência digna para além do Estado.

Atinar para o fato de que nem sempre os processos de democratização do acesso à cultura passam pela gratuidade obrigatória, mas muito mais por fatores relacionados à educação, à oferta de produtos artísticos e culturais continuada, descentralizada, ampla e plural; ou seja, a um *valor* a esse bem atribuído. É uma conquista a não se perder de vista, fundamental para um cenário de cultura mais favorável e consistente nas próximas gerações.

É preciso ainda (e cada vez mais) não permitir que o Estado recue em suas funções de garantir as políticas e assegurar os direitos culturais, mas também buscar formas de (co)existir para além dele. Romper um ciclo antigo e oscilante de dependência e ressentimentos. Atuar incansável e politicamente, de forma propositiva, afetiva e coletiva. Para isso, Estado e agentes culturais precisam se qualificar, perceber os novos fluxos e acessar outras forças criativas e mobilizadoras.

E aqui consiste um dos maiores desafios de uma nova institucionalidade da cultura: é preciso que o Estado seja permeável, flexível, capaz de acolher críticas e tensionamentos. Perceber mudanças, construir com a sociedade e reconhecer os agentes culturais como companheiros

essenciais e inevitáveis nessa jornada. Requer uma nova institucionalidade da cultura, novas percepções e leituras e, sobretudo, muita escuta.

Em primeiro lugar e de forma essencial, é preciso que se abandone uma linguagem unívoca e que se passe a trabalhar com multiplicidade de sistemas que fujam aos imperativos únicos de uma administração central e irredutíveis a uma fórmula global, conforme apregoa Certeau (2012). Há uma ausência de sentidos (tatos, escutas, visões...) que faz com que o Estado se apresente como incapaz de perceber as novas dinâmicas culturais, a pluralidade de poderes e as formações emergentes de sujeitos políticos em distintos contextos territoriais, anunciado também por Lucia Maciel (2017) ao destacar a “pouca porosidade” das instituições para uma nova realidade.

Muito além da aparente desmobilização e desmonte das políticas culturais na contemporaneidade, vislumbramos aqui novas dinâmicas culturais e territoriais e outras possibilidades de existência criativa, surgidas além do Estado e independente de sua tutela direta e ainda assim, em forte relação com ele. Onde tudo parece ruir, surge uma nova força vinda de distintos atores culturais que atuam em forma de redes e localizações incertas, por meio de experimentações e acionamento de micropolíticas em distintos contextos territoriais, desejos, múltiplos recursos e tecnologias computacionais. Diante de um cenário de desconcertos e incertezas, vislumbramos oportunidades, desafios e possibilidades de reinvenções que já estão em curso.

Novas dinâmicas nas Cidades

Segundo Teixeira Coelho (2008, p. 9), “a cidade é a primeira e decisiva esfera cultural do ser humano”. É, portanto,

o lugar onde a vida acontece, onde construímos nossas sociabilidades; espaço de nossos sonhos, afetos e realizações. É na cidade onde se concentram as necessidades básicas, mas também as energias criadoras, as possibilidades de transformação e reinvenção, as microrrevoluções e inovações. Território de atuação, resistência e criação dos distintos agentes culturais.

E é nesse lócus privilegiado de interação cultural que se dá a reinvenção do nosso cotidiano cultural, em suas diversas dimensões, e as inúmeras conquistas que temos pela frente, conforme enunciado por Coelho (2008, p. 9):

A renovação e expansão dos recursos culturais da cidade; o apoio às instituições culturais centrais, a criação de recursos culturais de porte cotidiano criando uma malha cultural sólida; a definição de modos culturais criativos de relacionamento com os equipamentos e problemas urbanos; o estímulo à cidade culturalmente diversa; a opção pelo desenvolvimento humano ainda mais que pelo desenvolvimento econômico; o cuidado no respeito e na multiplicação dos direitos culturais, renovados com criatividade; o apoio à ideia de uma nova cidade transformada que com seu exemplo possa mover o mundo; a definição do que podem ser os indicadores dessa nova gestão cultural da cidade; a nova institucionalidade da cultura solicitada pelos novos desafios; a sustentabilidade do processo cultural e, finalmente, mas não em último lugar, o papel da sociedade civil no novo arranjo da cultura na cidade que deve tornar realidade uma política cultural de proximidade...

É no âmbito de atuação da sociedade civil que se efetiva a importância dos agentes culturais, que com sua capacidade de mobilização e capilaridade

territorial ativam a rede cultural da cidade fazendo pulsar a vida nas diversas localidades do Brasil. São eles, inúmeros e quase invisíveis, que com ou sem a presença do Estado, estimulam os movimentos culturais e a criação artística nos bairros periféricos e pequenos distritos. Em todos os lugares improváveis do Brasil “profundo” criam projetos que afetam as cidades com aproximações sociais e comunitárias e buscam alternativas inovadoras de sustentabilidade e formação de público e mercado. Fazem emergir uma força criativa de baixo para cima que é capaz de afetar o Estado e que vai ao encontro das políticas públicas. Seja no alinhamento ou no enfrentamento.

Nessa perspectiva, ganham uma maior relevância os agentes da cultura nas mais distintas cidades e localidades do país. Conforme apresentado por Alfons Martinelli, os agentes culturais são

atores (individuais, coletivos, institucionais, etc.) que interveem ou podem intervir, ativa ou passivamente, em sentido positivo ou negativo, na articulação das políticas em diferentes estruturas sociais... elemento de dinamismo de um território... fator determinante da consolidação de uma intervenção social, da vida cultural e uma garantia democrática. (MARTINELLI, 2017, p. 1)

São esses agentes culturais, atuantes nas distintas cidades do país, que Martinelli considera os “portadores dos murmúrios cotidianos”. Atuam onde muitas vezes o Estado não tem olhos nem ouvidos e carregam consigo toda a potência de ativação da cultura nos diversos territórios. Criam ações que repercutem na economia, educação, e desenvolvimento social de distintos territórios brasileiros. Para isso, é preciso um processo de escuta sensível e atento, feito em muitas vias e vozes. Estimular a interação e sinergia

dos agentes culturais de um determinado campo ou território e compreender suas distintas demandas e configurações exige mudança em nossa tradição política enrijecida que não favorece uma perspectiva de protagonismo, empoderamento e autonomia aos distintos atores sociais.

Para que esse processo se amplie e se consolide, destacamos como fundamentais alguns fatores. O reconhecimento da importância de que os agentes, culturais são um elemento essencial às dinâmicas culturais, sejam eles artistas, militantes, produtores, mobilizadores ou gestores, não só por serem portadores dos anseios históricos, mas também por sua capacidade de apontar novos caminhos. Muitas vezes agem onde o Estado não chega e com suas ações, dão materialidade às políticas e programas. Em outras, apontam novas rotas e criam realidades improváveis. Por sua diversidade e capilaridade territorial, trazem importantes contribuições e perspectivas à gestão pública. Por tudo isso, defendemos como premissa básica que não se faz política cultural e gestão democrática para os agentes, e sim com os agentes.

Para essa vitalidade cultural nas cidades, precisamos reconhecer ainda que as políticas culturais se dão em conjunto de forças, algumas vezes convergentes e em outras não, mas sempre em processos de tensão e disputa. Portanto, faz parte da atividade da gestão e da produção cultural, o exercício da conciliação, da negociação e esforços de mediação entre distintos atores e expectativas.

Ao nos relacionarmos com as múltiplas territorialidades e as diferentes perspectivas dos agentes culturais, compreendendo as tensões como processos de construção e compartilhamento, estamos estimulando a potência e a vitalidade do campo cultural. Vitalidade que contempla distintas interações e trocas; anima e

acolhe novos conhecimentos e caminhos; possibilita a participação da sociedade, de forma a dinamizar a energia que anima e enriquece a tessitura social. Vitalidade como sinônimo de potência criativa.

E são esses distintos agentes atuando nas diversas cidades brasileiras, em uma relação de reconhecimento mútuo, vitalidade e tensão, que possibilitarão o surgimento de uma nova forma de ativação da cultura no país. Deslocando centros de poder, realizando potentes microrrevoluções, descentralizando espaços, formando artistas e técnicos, estimulando novos públicos e gerando economia e desenvolvimento social. Só com cultura e arte construiremos novas cidades.

Com o Estado e para além do Estado, precisamos construir uma política criativa que não seja engessada pelo aparato burocrático, que se mostre dinâmica e orgânica, possibilite novas éticas, promova outras formas de criação e interação social e outros cenários para a cultura nas cidades. Uma cultura plural, descentralizada espacial e socialmente, com novos atores e múltiplas linguagens, onde posamos criar e produzir mais livremente e voltar a trabalhar de forma compartilhada em um lócus territorial, interagindo com a multiplicidade de pessoas, cidades, bairros e empresariado local.

Criar e ampliar mercados. Buscar novas formas de sustentabilidade e desenvolver tecnologias de financiamento e produção cultural colaborativa, criando projetos que façam sentido para suas comunidades, onde as pessoas possam se sentir envolvidas de alguma forma. Investir na formação de públicos e consumidores de cultura e desconcentrar a oferta cultural nas cidades. Buscar formas de mobilizar pessoas para projetos que conciliem qualidade estética e liberdade artística. Atinar para o fato de que nem sempre os processos de democratização da cultura

passam pela gratuidade obrigatória e pela cobrança de ingressos (ainda que com valores simbólicos), mas muito mais por fatores relacionados à educação, à oferta de produtos artísticos e culturais continuada, descentralizada, ampla e plural; ou seja, a um valor a esse bem atribuído.

É preciso também não permitir que o Estado recue em suas funções de garantir as políticas e assegurar os direitos culturais, mas também buscar formas de (co)existir para além do Estado. Romper um ciclo antigo e oscilante de dependência e ressentimentos. Aprender a atuar politicamente, de forma propositiva, afetiva e coletiva. Dessa forma, segundo Barbalho (2016), faz-se necessária uma política cultural que desloque os campos do sensível, que possibilite a vista das manifestações e movimentos culturais antes encobertos, a escuta de discursos onde antes só se ouviam barulhos e que sejam inventadas questões que antes não existiam.

Cidades precisam de vitalidade e proximidade, efetivadas por meio de uma política cultural que, segundo Lúcia Maciel (2008, p. 77):

só pode ser pensada hoje enquanto ação coletiva, criada e implementada com a participação ativa dos indivíduos, sem o que não faz mais sentido. Proximidade torna-se a palavra chave para designar as políticas culturais: quanto mais perto dos indivíduos, mais viável se torna sua participação, refletindo os desejos daqueles que dela se beneficiarão.

Esses são alguns dos desafios que estão postos e, para eles, não há caminho fácil. Uma das primeiras tarefas consiste em criar condições e oportunidades de aproximar arte e cultura da vida cotidiana das pessoas, onde quer que estejam, de forma a gerar nelas a sensação de pertencimento, encantamento e identificação.

Cultura e arte passariam assim a não ser “assunto” exclusivo de artistas, produtores e Estado, mas de pessoas comuns, que sonham, habitam e labutam nas cidades. Teixeira Coelho (2017) aponta um caminho possível ao afirmar que “o microcultural é a mola, a semente, o estopim”. É na vida vivida, nas rotas de fugas e enfrentamentos cotidianos que se fará uma política criativa.

Como estopins dispersos em todas as cidades, os agentes culturais carregam consigo uma potência de ativação territorial capaz de provocar fissuras na institucionalidade da cultura por meio de guerrilhas, disputas e tensões. Em sua potência de vida e desejos, trazem uma nova perspectiva à cultura no país. Onde impera o discurso do deserto, há muita vida pulsando. O novo já está acontecendo. Perceber e acolher esse movimento são tarefas que nos cabem, e é também o convite que Fabiano dos Santos^{IX}, poeta e Secretário da Cultura do Ceará nos faz:

Precisamos mobilizar as pessoas e animar as cidades. Animá-las no sentido de alma mesmo – âni^{ma} – e de espí^{ri}to. E quem insufla as almas e espí^{ri}tos de uma cidade? Respondo: as artes e a cultura com seus saberes, estéticas e experiências. Sem alma não há habitantes. Precisamos habitar de almas nossos habitantes com repertórios e percursos culturais. Arrepiar as pessoas por entre as veredas da cidade! Arrepios capazes de mobilizar as pessoas e animar as cidades através das artes... Travessia. Porque, em primeira análise estamos falando mesmo é do direito à cidade como o direito de reinventá-la em outra cidade. Mais humanista e solidária. De reinventá-la por meio de movimentos de afetos, mas também de bravuras; de experiências de delicadezas, mas também de forças; de mobilidades de existências, mas

também de resistências; de fluxos espontâneos, mas também de sustentabilidades. Dinâmicas necessárias para construção de novos convívios sociais e de novas zonas de contatos e tatos culturais que só as artes permitem movimentar em prol de uma cidade com convivências mais justas e bonitas... pensando na Microfísica do Poder de Michel Foucault... fui tomado por substantivos compostos do tipo micro práticas, micro feixes, micro relações, micro cruzamentos, micro Malhas, micro redes, micro teias, micro-ondas culturais que podemos gerar numa espécie de cultura bacteriana de artes que pode tomar conta das cidades. Microrganismos que para serem vistos não necessitam exatamente de microscópios privados ou estatais, mas, talvez, de caleidoscópios que podem gerar combinações a partir de luzes e olhares diversos numa cartografia poética da cidade.

Nos inspiramos também em um convite de Michel Maffesoli (2011), que incita a perceber novas potências, compreender atualizações, estar permeável a pequenas mudanças e às formas diversas que estas assumem, captando o que ele nomeia de ruído do fundo do mundo. A metáfora do som do fundo do mundo remete a uma escuta atenta e sensível; a uma postura não temerosa, a coragem de enxergar o que ainda não está posto; a busca por novos sinais e espaços, ou, como ele diz, por aquilo que está “em vias de aparecer no céu de nossa sociedade” (MAFFESOLI, 2011, p. 23). Para isso, o autor apresenta caminhos que podem auxiliar essa escuta sensível do novo. Segundo ele, “é preciso ver bem para trás, para poder ver muito à frente” (*idem*). E foi assim que ao mirar um passado recente das políticas culturais no Brasil, vislumbramos um novo que já está acontecendo.

Nessa perspectiva, Maffesoli apresenta pistas para onde devemos direcionar o olhar ao evocar vinculações territoriais, sensibilidades ecológicas, a valorização de produtos da terra, a estética e o instante presente. Aponta ainda a tendência ao envolvimento, em contraposição ao desenvolvimento, destacando uma visão mais sensível e qualitativa, necessária para a compreensão do que denomina de muda pós-moderna.

Eis o processo de muda em que nos encontramos. Está chegando o tempo onde “não se pode mais negar a importância do poder espiritual, o retorno vigoroso da cultura, o prevailecimento do imaterial, a presença do invisível” (*idem*, p.29). Evocamos também a necessidade de uma institucionalidade cultural mais sensível que possibilite, segundo Morin e Teixeira (COELHO, 2017), a expressão poética da vida e a arte como companheira de viagem. Ter nas cidades campos férteis onde os agentes culturais possam atuar incansavelmente arando as terras de um Brasil profundo, rico e diverso.

Bibliografia

- BARBALHO, Alexandre. *Política cultural e desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 2016.
- BARBALHO, Alexandre; BEZERRA, Jocastra; GADELHA, Rachel. *Políticas Públicas de Cultura no Governo Lula e Governamentalidade: a Cultura como dispositivo de controle*. Artigo apresentado no XVI Congresso Brasileiro de Sociologia. Salvador, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 2012.
- COELHO, Teixeira. *A Cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós 2001*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008a.

COELHO, Teixeira. *Microcultura, cultura subjetivada, a arte e a vida*. Documento de uso interno do Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais. Itaú Cultural e Universidad de Girona. 2017a.

COELHO, Teixeira. *Posfácio para a turma 2016/2017*. Documento de uso interno do Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais. Itaú Cultural e Universidad de Girona. 2017b.

COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo. Iluminuras, Itaú Cultural, 2008b.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

MACIEL, Lúcia. A Cidade como experimentação. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 5, São Paulo, 2008.

MACIEL, Lúcia. *A Nova Institucionalidade da Cultura*. Documento de uso interno do Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais. Itaú Cultural e Universidad de Girona. 2017.

MAFFESOLI, Michel. *A Saturação*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2011.

MARTINELL, Alfons. *Los Agentes Culturales*. Documento de uso interno do Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais. Itaú Cultural e Universidad de Girona. 2017a.

MARTINELL, Alfons. *Reflexões prévias sobre a Institucionalidade cultural*. Documento de uso interno do Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais. Itaú Cultural e Universidad de Girona. 2017b.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

I Rachel de Souza Gadelha Costa. Graduada em Antropologia pela Unicamp e Mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará. Possui curso de pós-graduação em Administração e Gestão Cultural pela Universidade de Barcelona e Gestão e Políticas Culturais pelo Itaú Cultural e Universidad de Girona. Gestora cultural na Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Contato: rachelgadelha@gmail.com

II Lei nº 7.505, de dois de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney e Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991, denominada popularmente como Lei Rouanet.

III Discurso proferido em 02/01/ 2003. Disponível em <http://ovinocaprinocultura/discursos/-/as-set-publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-Gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo-35324/10883>

IV Instrumentos de seleção para escolha de projetos a serem financiados pelo poder público, direcionados a segmentos culturais e sociais estabelecidos como prioritários pelo Estado.

V Em 31 de agosto de 2016.

VI Instrução Normativa nº 1, de 20 de março de 2017.

VII Conjunto de leis, normas e estruturas administrativas ou como um aglomerado de organizações, equipamentos e serviços que uma comunidade, ou melhor, um país, tem criado ao longo da sua história. (MARTINELL, 2017b, p.1).

VIII Exposição realizada no Centro Cultural Santander, em Curitiba, em setembro de 2017. Fechada um mês antes do previsto depois de intensos protestos de grupos religiosos e do MBL (Movimento Brasil Livre) por ter seu conteúdo considerado nocivo à sociedade.

IX Depoimento feito nas redes sociais – facebook pessoal em 15 de novembro de 2016.

Recebido em 12/12/2017

Aprovado em 26/02/2018

**Federalismo e relações intergovernamentais:
uma análise dos processos de implementação e gestão
dos Sistemas Municipais de Cultura**

**Federalismo y relaciones intergubernamentales:
un análisis de los procesos de implementación y gestión
de los Sistemas Municipales de Cultura**

**Federalism and intergovernmental relations:
an analysis of the processes for the implementation and management
of municipal systems of culture**

Rafael Aquino¹

Palavras chave:

Federalismo

Relações
Intergovernamentais

Municípios

Políticas Culturais

Sistema Nacional de
Cultura

Resumo:

O artigo tem como objetivo analisar a efetividade da indução federativa na tomada de decisão dos municípios em pactuar com a política de organização intergovernamental da gestão cultural, proposta pelo Sistema Nacional de Cultura. A partir da análise documental e da coleta de material empírico, realizada por meio de estudos de caso, busca-se evidenciar os aspectos discricionários, formais, técnicos, sociais e políticos envolvidos no processo de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura. Foram tomados como objetos do estudo de caso os municípios de Betim, Contagem, e Sabará, em função das diferenciações políticas, administrativas e de recursos financeiros disponibilizados para viabilizar suas políticas locais de cultura. As administrações municipais objeto do estudo têm população superior a 100 mil habitantes e possuem Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) entre os patamares alto e médio. Minas Gerais é o estado da federação com o maior número de municípios, somando um total de 853 governos locais, que possuem situação econômica e formação socioespacial bastante diversa. Neste contexto, o conjunto de municípios que formam a Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH) permite elaborar uma contribuição conceitual e analítica referente à efetividade do desenvolvimento local das políticas públicas de cultura, estabelecidas em regime de cooperação intergovernamental.

Resumen:

El artículo tiene como objetivo analizar la efectividad de la inducción federativa en la toma de decisión de los municipios en pactar con la política de organización intergubernamental de la gestión cultural, propuesta por el Sistema Nacional de Cultura. A partir del análisis documental y de la recogida de material empírico, realizada por medio de estudios de caso, se busca evidenciar los aspectos discrecionales, formales, técnicos, sociales y políticos involucrados en el proceso de implementación y gestión de los Sistemas Municipales de Cultura. Han sido tomados como objetos de estudio de caso los municipios de Betim, Contagem e Sabará, en función de las diferencias políticas, administrativas y de recursos financieros disponibilizados para viabilizar sus políticas locales de cultura. Las administraciones municipales objeto de estudio tiene población superior a 100 mil habitantes y poseen Índice de Desarrollo Humano Municipal (IDHM) entre los niveles alto y medio. Minas Gerais es el estado de la federación con más municipios, sumando un total de 853 gobiernos locales, que poseen situación económica y formación socioespacial bastante diversa. En este contexto, el conjunto de municipios que forman la Región Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH) permite elaborar una contribución conceptual y analítica referente a la efectividad del desarrollo local de las políticas públicas de cultura, establecidas en régimen de cooperación intergubernamental.

Palabras clave:

Federalismo
Relaciones Intergubernamentales
Municipios
Políticas Culturales
Sistema Nacional de Cultura

Keywords:

Federalism
Intergovernmental Relations
Municipalities
Cultural Policies
National System of Culture

Abstract:

This article aims to analyze the effectiveness federative induction in the decision-making of the municipalities to agree with the policy of intergovernmental organization of cultural management, that was proposed by National System of Culture. Based on the documentary analyses and in the collection of empirical material, realized through case studies, it seeks to evidence the discretionary, formal, technical, social and political aspects from the implementation and management of Municipal Cultural System. Municipalities as Betim, Contagem and Sabará were taken as examples of case studies, due to the political, administrative and financial differentiations available to nod their local cultural policies. These municipal administrations has population higher of 10 thousand inhabitants and dispose of a Municipal Human Development Index between higher and medium levels. Minas Gerais has the largest number of municipalites of Brazil, with a total of 853 local governments and diverse economic situation and socio-spatial formation. Therefore, the set of municipalities that make up the Metropolitan Region of Belo Horizonte allows the formulation of a analytical and conceptual contribution allusive to the effectiveness of local development of public policies of cultural defined in an intergovernmental cooperation regime.

Federalismo e relações intergovernamentais: uma análise dos processos de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura

Introdução

Os estudos empreendidos no campo das relações intergovernamentais e da organização federativa do Brasil são fundamentais para compreender as peculiaridades do desenho institucional que consiste na descentralização de diversas políticas públicas e programas governamentais. O formato sistêmico desenvolvido para viabilizar a gestão das políticas públicas em regime de cooperação possibilita a integração administrativa entre a União, os estados e os municípios. A institucionalização dos canais de participação da sociedade civil, organizados por meio das instâncias de formulação, controle, deliberação e consulta pública, a exemplo dos conselhos, conferências e fóruns intersetoriais, são também elementos essenciais na configuração destes padrões de governança democrática.

O presente trabalho consiste num estudo de caso desenvolvido com o intuito de identificar os graus de efetividade das ações do Ministério da Cultura (MinC) que buscam induzir a adesão dos governos subnacionais (estados e municípios) ao Sistema Nacional de Cultura, que possui como objetivo central introduzir na agenda dos governos locais o cumprimento de suas obrigações constitucionais correspondentes ao dever de proteger, apoiar, promover e garantir o pleno exercício dos direitos culturais. Os estados e municípios que formalizam sua adesão ao SNC se comprometem a implementar seus próprios sistemas de cultura. No entanto, a tomada de decisão das administrações municipais em assumir novas competên-

cias no campo das políticas públicas e de realizar a gestão em regime de cooperação com os demais entes federativos (estados e/ou União) deriva de um cálculo do qual são considerados, simultaneamente, os custos e benefícios envolvidos em assumir a provisão de serviços em determinados setores. Por outro lado, entra em cena a avaliação em relação aos recursos estruturais, fiscais e administrativos com os quais cada administração necessita contar para desempenhar determinada atribuição (ARRETCHE, 2000).

Para o desenvolvimento deste trabalho foi tomado como referência a Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), considerada a terceira maior RM do país, constituída por 34 municípios, que reproduzem a expressiva heterogeneidade política, administrativa e econômica característica dos municípios brasileiros. Estas diferenciações são os principais fatores que determinam as profundas desigualdades existentes entre os municípios quanto à capacidade de administrar a gestão das políticas públicas (ARRETECHE, 2000). Os aspectos vocacionais e cívicos de cada localidade também podem interferir no alinhamento dos municípios com as políticas induzidas pelo governo federal.

Neste contexto, foram tomados como referência os municípios de Betim, Contagem e Sabará, que no arranjo socioespacial da RMBH, fazem parte do conjunto de cidades com população superior a 100 mil habitantes, que possuem maior densidade econômica e capacidade administrativa. Contudo, eles se diferenciam quanto à abrangência e desenvolvimento no âmbito das políticas culturais, mesmo que executadas em regime de cooperação intergovernamental, que tem por princípio estabelecer um modelo padronizado de gestão. Os três municípios escolhidos tiveram sua formação influenciada pelo ciclo do ouro em Minas Gerais, que se iniciou no século XVII. A

descoberta de ouro em Sabará deu origem ao primeiro povoado do estado e à construção de um dos primeiros aglomerados urbanos da região sudeste do país. A necessidade de abastecer a região da mineração deu origem ao povoamento dos atuais municípios de Betim e Contagem, que se emanciparam no início do século XX. A partir da década de 1940, os dois municípios passaram a abrigar grandes plantas industriais, o que contribuiu para ambos se transformarem nas cidades mais populosas do estado e destaque na economia regional e nacional.

O objetivo de identificar os impactos da indução federativa no reordenamento de atribuições das administrações municipais, na esfera das políticas públicas de cultura, procura evidenciar os graus de efetividade atribuídos ao SNC, no que corresponde à implementação dos Sistemas Municipais de Cultura. Como variáveis independentes foram considerados o alinhamento ideológico das coalizões partidárias existentes entre os níveis de governo no plano federativo e a capacidade política, administrativa e financeira dos municípios, disponível para assegurar o desenvolvimento da cultura local. Os estudos de caso foram também orientados a partir da revisão bibliográfica pertinente ao campo das relações intergovernamentais, organização federativa, o conceito antropológico de cultura, sua posição no conjunto dos direitos fundamentais, estruturação das políticas culturais no Brasil, o histórico, principais diretrizes e o estágio atual do SNC.

Indução federativa e a formulação do Sistema Nacional de Cultura

O desenho institucional brasileiro passou por diferentes mudanças ao longo das transições políticas, que conduziram ao fim dos regimes autoritários. A ratificação da Constituição de 1988, rees-

tabeleceu as bases do Estado federativo brasileiro, promoveu a descentralização fiscal e reconheceu a autoridade política dos níveis de governos estaduais e municipais. O governo federal, passou a induzir os estados e municípios, por meio de legislações específicas e transferências financeiras, a assumirem os crescentes gastos com as políticas sociais. A organização dos “sistemas” para a gestão das políticas públicas em regime de colaboração intergovernamental e com a participação da sociedade civil, tornou-se instrumento estratégico na execução de programas e projetos em diferentes áreas. Conforme Cunha Filho (2007), a organização sistêmica das políticas públicas promove a integração entre os órgãos governamentais, coordena a distribuição de competências, otimiza a aplicação dos recursos, propicia eficiência e universalidade no atendimento à população.

Neste sentido, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) foi formulado e estruturado para induzir os governos subnacionais a assumirem suas competências e atribuições na gestão pública de cultura. O Ministério da Cultura possui a responsabilidade de coordenar a gestão do sistema em regime de cooperação com os órgãos responsáveis pela gestão cultural dos estados e municípios. O SNC tem como objetivo introduzir na agenda dos governos locais o cumprimento de suas obrigações constitucionais correspondentes ao dever de proteger, apoiar, promover e garantir o pleno exercício dos direitos culturais. Dessa forma, propõe o fortalecimento institucional da administração pública na gestão das políticas culturais desenvolvidas no território nacional. A arquitetura do SNC prevê a articulação e a pactuação na esfera das relações intergovernamentais, concomitante ao exercício pleno da cidadania, ancorado nos princípios da democracia participativa, conforme determina a CF-88. A União, os estados e os municípios devem implementar uma estrutura

própria que compreende nove elementos constitutivos, sendo cinco considerados centrais, como o **órgão gestor de cultura**, as instâncias de participação através dos **conselhos de políticas culturais** e das **conferências de cultura**, os **planos de cultura** que estruturam programas e ações de longo prazo que garantam a valorização e a preservação da diversidade cultural, e o **sistema de financiamento à cultura**. Os demais elementos constitutivos do sistema são: sistemas setoriais de cultura, comissões intergestores (tripartite e bipartites), sistemas de informações e indicadores culturais e programa de formação na área da cultura.

A proposta de organização sistêmica da cultura surgiu primeiramente em 2002, na publicação “A Imaginação a Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura”. No campo de pesquisa das políticas culturais brasileiras, este documento é considerado imprescindível para compreender a linha de atuação do MinC rumo à consolidação de políticas estruturadas com base na articulação entre os entes federativos. A partir de 2003, o MinC passou a empreender uma série de iniciativas com foco na implementação de políticas públicas de cultura que incorporassem as formulações expressadas no documento “A Imaginação a Serviço do Brasil”. A adoção do conceito antropológico de cultura como parâmetro norteador das ações do MinC, permitiu o estabelecimento de um novo significado para o papel da cultura no campo das políticas públicas, as ações desenvolvidas foram marcadas pelo diálogo com diferentes instituições e esferas de governo. A abertura dos canais de participação inaugurou a inserção da sociedade civil na agenda ministerial, com a função de exercer o controle e subsidiar a elaboração de políticas públicas para o setor cultural. Neste período, ocorreu a reformulação do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), realização de seminários em to-

das as regiões do país, organização de consultas públicas, criação das Câmaras Setoriais de Cultura, apoio às conferências de cultura dos estados e municípios, que antecederam a Primeira Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005 (CALABRE, 2011; GARCIA, 2013). A política nacional de cultura passou a ser delineada por três dimensões: simbólica, econômica e cidadã.

A integração federativa do SNC é realizada de forma voluntária, em função da autonomia constitucional de caráter político e administrativo dos governos subnacionais. A princípio a adesão dos estados e municípios ao SNC foi realizada com a assinatura de Protocolos de Intenção (2005 e 2006) e posteriormente com a assinatura do Acordo de Cooperação Federativa. Dessa forma, governadores e prefeitos se comprometem a estruturar sistemas de cultura instituídos por leis próprias, implementando pelo menos cinco dos nove elementos constitutivos do SNC: Secretaria de Cultura ou órgão equivalente, Conselho de Política Cultural, Conferência de Cultura, Plano de Cultura e Sistema de Financiamento da Cultura.

Os esforços em busca da institucionalização e implementação do SNC, qualificou o debate sobre a gestão cultural no Brasil. Neste percurso, foram realizadas três Conferências Nacionais de Cultura, sendo a primeira em 2005, com o tema “Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura”; a segunda em 2010, com o tema “Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento”, e a terceira em 2013, com o tema “Uma Política de Estado para a cultura: Desafios do Sistema Nacional de Cultura”. As conferências de políticas públicas acumulam a capacidade de aprimorar as RIG’s e a participação social no campo democrático.

Elas são convocadas por decreto presidencial que delimita a temática e

delega o dever de organizá-las aos respectivos ministérios. Ao regulamentá-las, o ministério em questão detalha os temas e objetivos e estabelece as comissões organizadoras, os cronogramas e os regulamentos para a implantação das reuniões regionais e para as eleições de delegados. Neste sentido, as conferências constituem espaços de participação que requerem esforços diferenciados, tanto de mobilização social quanto de constituição da representação em torno da definição de uma determinada política pública (FARIA; PETINELLI, 2011).

As conferências de cultura realizadas nos estados e municípios formaram uma ampla plataforma de participação e deliberação, que subsidiou as três conferências nacionais, em que o SNC figurou entre os temas. As ações de implementação do SNC tiveram um forte estímulo em 2005, quando ocorreram, paralelamente, o envio ao Congresso Nacional da Proposta de Emenda à Constituição para instituir o SNC (PEC nº 416/2005) e a realização da Primeira Conferência Nacional de Cultura, quando seus objetivos, diretrizes e normas foram amplamente debatidos com a sociedade civil e representantes das administrações municipais, que nessa ocasião assinaram o protocolo de intenções, firmando o compromisso de cooperar para a implementação do sistema. A PEC nº 416/2005, foi aprovada no Congresso Nacional em 2012, estabelecendo a Emenda Constitucional nº 71, que acrescentou o artigo 216-A na Constituição Federal, instituindo o Sistema Nacional de Cultura (SNC). A institucionalização do SNC confere o caráter de política pública permanente, que de maneira sistêmica permitirá, com maior incidência, o alcance aos setores mais amplos da sociedade, “de forma a dar um formato político e administrativo mais estável e resistente às alternâncias de poder” (BRASIL, 2011).

O SNC é um modelo federativo de organização da gestão pública de cultura, que ainda carece de lei regulamentar e de normas operacionais quem orientem os governos subnacionais a implementar e manter em funcionamento seus sistemas próprios de cultura, como já existente em outros sistemas de políticas públicas, como o Sistema Único de Saúde (SUS) e o Sistema Único de Assistência Social (SUAS). O pressuposto da Teoria Geral de Sistemas versa sobre um conjunto ordenado de elementos, que interligados em diferentes espaços interagem entre si (DUARTE; FARIA, 2012). O Procedimento Operacional Padrão (POP) expressa a sequência de operações necessárias ao cumprimento de metas, com o objetivo de reduzir a ocorrência de desvios na execução de tarefas essenciais ao funcionamento do processo. Em um território formado por municípios que possuem acentuadas diferenças de ordem administrativa, política e econômica, esta fragilidade das diretrizes normativas e administrativas do SNC compromete profundamente o processo de implementação e de gestão dos sistemas municipais de cultura.

A implementação dos Sistemas Municipais de Cultura na RMBH

As análises demonstram como os municípios da RMBH reagem ao processo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura, uma política prevista na Constituição Federal, mas que ainda necessita trilhar um longo percurso para se legitimar inteiramente como política de Estado. Desde 2003, está na pauta do governo federal, por meio do Ministério da Cultura, induzir os governos subnacionais a participar do SNC, mesmo sem definir as operações que orientem os governos locais no processo de implementação dos Sistemas Municipais de Cultura e o mecanismo de transferências de recursos fundo a fundo.

Como variáveis independentes foram considerados o alinhamento ideológico das coalizões partidárias das administrações municipais frente governo federal, a capacidade política, administrativa e financeira dos municípios disponível para assegurar o desenvolvimento da cultura local. A análise também relaciona a formulação das políticas culturais nos municípios, no que refere à implementação e gestão do Sistema Municipal de cultura e de seus elementos constitutivos. O Quadro 1 apresenta a estrutura dos sistemas municipais de cultura dos municípios que foram objetos do estudo de caso. Nele é possível verificar a grau de implementação alcançado por cada município referente aos cinco elementos centrais, necessários para instituir o Sistema Municipal de Cultura, conforme determinado pelo Ministério da Cultura.

Para avaliar os investimentos de cada administração municipal na gestão da política local de cultura, foram toma-

dos como referência a Lei Orçamentária Anual (LOA) e o percentual da PEC 421^{II}. Em comparação com o piso de 1% previsto para os municípios, de acordo com a PEC 421, verifica-se que Contagem, mesmo registrando o terceiro maior PIB do estado e o 27º lugar no ranking nacional que avalia o PIB dos 5.570 municípios brasileiros, o investimento anual em cultura atinge em média 0,2% do seu orçamento. O município de Betim apresenta os investimentos em cultura dentro do patamar proposto pela PEC 421, porém ocorreram sucessivos cortes nos últimos exercícios, que ocasionaram o cancelamento de editais e fechamento de centros populares de cultura. O município de Sabará apresenta uma média de investimento superior ao piso constitucional proposto pela PEC 421/2015. Vale considerar que Sabará participa de importantes programas de financiamento do Governo Federal, como o PAC Cidades Históricas, o CEU das Artes e da Rede de Pontos de Cultura.

SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA						
Município	Órgão Gestor de Cultura	Sistema Municipal de Cultura	Plano Municipal de Cultura	Sistema de Financiamento	Conselho Municipal de Cultura	Conferência de Cultura
Betim	Lei Municipal nº 1.766, de 1987 e modificada pela Lei 2.078, de 1991	Lei Municipal nº 6.052 e Lei nº Lei nº 6.077, ambas de 2016	Em fase de elaboração desde 2009. (consultoria do Minc 2012-2013)	Fundo de Financiamento: Lei nº 3.264 de 1999. As transferências de recursos não são realizadas desde 2012.	Não foi implementado. Ainda em fase de discussões entre o governo e a sociedade civil.	Total de 7 conferências (2001-2003-2005-2007-2009-2013-2015)
Contagem	Lei complementar nº 138 de 2012	Lei Municipal nº 4647 de 2013	Lei nº 4762 de 2015. Não possui mecanismo de monitoramento controle sobre sua implementação.	Fundo de Financiamento: Lei nº 4647 de 2013. Implementado em 2014. Se encontra em funcionamento.	Lei nº 4647 de 2013; implementação em 2014. Em funcionamento.	Total de 2 conferências (2005-2013)
Sabará	Secretaria exclusiva a partir de 2011	Lei Municipal nº 2.194 de 2016	Em fase de elaboração desde 2009. (Consultoria do Minc 2012-2013)	Mecanismo de Isenção Fiscal: Lei nº 1.244 destinada ao financiamento de projetos culturais. Aguarda Regulamentação desde 2004	Lei nº 2.164 de 2016. A nomeação dos conselheiros ocorreu no 2º semestre de 2017	Total de 4 conferências. Sendo a primeira delas intermunicipal. (2005-2009-2013-2017)

Quadro 1

Fonte: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Os municípios de Sabará e Betim estiveram entre os 20 municípios brasileiros contemplados pelo Projeto de Assistência Técnica para Elaboração dos Planos de Cultura de Capitais e Regiões Metropolitanas. O projeto foi uma parceria de cooperação técnica entre o Ministério da Cultura e a Universidade Federal da Bahia (UFBA). O projeto foi iniciado em 2011 com previsão de conclusão em 2012. Já o município de Contagem não contou com consultorias para implementar nenhum dos elementos estruturantes do SNC.

O município de Betim possui a quinta maior população do estado, estimada em 422.354 habitantes, extensão territorial de 346 Km², é formado por dez regionais administrativas e encontra-se a 26 Km de Belo Horizonte (IBGE, 2016). De acordo com o Centro de Estatística e Informações da Fundação João Pinheiro, em 2014 Betim registrou o quarto maior PIB do estado, mas no ranking nacional caiu da 19^o posição para a 35^o. A organização das políticas culturais de Betim, com a criação de um órgão gestor de cultura exclusivo, instrumentos de participação social, mecanismo de financiamento e programa de formação na área cultural, começou a ser estruturada no final de década de 1980. Este formato de gestão pública de cultura se desenvolveu ao longo da década de 1990, e nos anos seguintes vem se reconfigurando, em função das alternâncias de poder da política local, do nível da participação social e, mais tarde, por influência das diretrizes do SNC.

A adesão de Betim ao SNC aconteceu em 2009, no governo da prefeita Maria do Carmo (PT). Durante este mandato o município foi contemplado com a consultoria da UFBA para elaboração do Plano Municipal de Cultura. Os principais elementos estruturantes do sistema, como órgão gestor de cultura exclusivo, fundo de financiamento à cultura e a conferên-

cia municipal de cultura, são anteriores ao SNC, sendo que os dois últimos foram estruturados durante as administrações do PT (1993-1996 e 1997-2000). Entretanto, o segundo mandato da prefeita Maria do Carmo encerrou em 2012 sem que a lei geral do sistema municipal, o conselho municipal de política cultural e o plano fossem implementados. No mandato do prefeito Carlaile Pedrosa do PSDB (2013-2016), os gestores deram continuidade ao processo de implementação do SMC, priorizando as contribuições das conferências e fóruns de cultura, mas desconsideraram as ações realizadas na consultoria que o município recebeu na gestão anterior, para elaboração do plano municipal de cultura. A lei geral do sistema foi aprovada a sete meses do final do mandato, em junho de 2016, as aprovações da legislação do conselho e do plano permanecem pendentes.

O município de Contagem possui a terceira maior população do estado, estimada em 653.800 habitantes, extensão territorial de 195.268 Km², formado por oito regionais administrativas e encontra-se a 21 Km de Belo Horizonte (IBGE, 2016). Segundo dados da Fundação João Pinheiro, em 2013 Contagem registrou o terceiro maior PIB de Minas Gerais, porém, na lista dos maiores do país, caiu da 25^o para a 27^o posição. O primeiro mandato da prefeita Marília Campos do PT (2005 a 2008) foi durante um período de forte atuação do Ministério da Cultura em todo o país para construção do SNC, o município atendeu ao chamado para realização da primeira conferência municipal, em 2005. Nesta conferência as principais demandas colocadas pela sociedade civil foram a criação do órgão gestor exclusivo, criação da lei municipal de incentivo à cultura, descentralização das atividades culturais e realização de um censo. A prefeita, reeleita em 2008 não realizou a conferência de cultura de 2009, a lei de incentivo foi aprovada, mas sem regulamentação não chegou a funcionar, o projeto de

lei para instituir o órgão gestor exclusivo tramitou em caráter de urgência em 2012, a seis meses de finalizar o mandato. No caso de Contagem, mesmo com a prefeita pertencendo ao mesmo grupo político à frente do Governo Federal, não houve avanços significativos no âmbito do SNC durante seus dois mandatos. No mandato seguinte, governou o prefeito Carlin Moura, pertencente ao PCdoB, partido que integra as coalizões de esquerda no Brasil. Neste mandato, todos os elementos constitutivos do SNC foram implementados e o alinhamento ideológico com o Governo Federal contribuiu com o processo. Mas a principal motivação para o prefeito priorizar o sistema em seu governo, se deve às mobilizações da militância cultural da cidade, diante da inércia do governo anterior em prol do SNC.

A adesão de Contagem ao SNC ocorreu no final de 2012, mas como o prazo de validade do Acordo de Cooperação Federativa havia expirado, foi preciso assiná-lo novamente em 2015, mas dessa vez com vigência por tempo indeterminado a partir da data de sua celebração. O Sistema Municipal de Cultura (SMC) foi instituído pela Lei nº 4647, em 2013, primeiro ano de funcionamento da Fundação Municipal de Cultura. A lei institui todos os elementos constitutivos necessários para estruturar a política cultural do município, conforme as diretrizes do SNC. O Fundo Municipal de Incentivo à Cultura (FMIC) e o Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) passaram a funcionar em 2014. O Plano Municipal de Cultura, Lei nº 4762, foi aprovado em 2015, neste mesmo ano, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, houve audiências públicas para discutir o Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca, que permanece aguardando definição do executivo para ser encaminhado para apreciação da Câmara Municipal. A elaboração e implementação do SMC e de seus elementos constitutivos ficou sob a responsabili-

dade da assessoria direta da presidência da fundação municipal de cultura.

Os 15 Km de distância de Belo Horizonte fazem de Sabará a cidade histórica mais próxima da capital mineira. Segundo o IBGE, os dados de 2016 apontam uma estimativa populacional de 135.196 habitantes e seu território possui 302.173 Km². O município de Sabará, durante o período de adesão e implementação do Sistema Municipal de Cultura, passou por três administrações de prefeitos filiados a partidos de corrente ideológica de centro-esquerda (PSB) e centro (PV e PMDB). A primeira ação do município alinhada às diretrizes do SNC foi na Conferência Intermunicipal de Cultura, realizada em 2005 junto aos municípios de Caeté, Jabuticabas e Santa Luzia. O MinC incentivou a realização das conferências de cultura nos estados e municípios, que antecederam a primeira conferência nacional. Nesta primeira experiência foi pertinente possibilitar a união de esforços, uma vez que a organização de conferências ainda era novidade para muitos governos subnacionais e as dificuldades de mobilização da comunidade cultural eram evidentes (SANTA LUZIA, 2013).

De 2009 a 2012, no mandato do prefeito Willian Borges (PV), aconteceu a conferência de cultura e o município foi contemplado com a consultoria para implementação do plano municipal de cultura. Durante o mandato 2013-2016 do prefeito Diógenes Fantini (PMDB) não houve continuidade no processo de construção do plano, os gestores deste período decidiram priorizar a aprovação da lei geral do sistema municipal de cultura, e em seguida seus demais elementos estruturantes. A lei geral do sistema municipal de cultura e do conselho de política cultural foram sancionadas a poucos meses do final do mandato. A primeira eleição do conselho de política cultural aconteceu na 4ª conferência municipal de cultura,

realizada no segundo semestre de 2017, processo que contou com ampla participação da sociedade civil.

Nos três municípios, a característica da variável partidário-eleitoral frente ao alinhamento dos prefeitos com o Governo Federal não influenciou no processo de adesão ao SNC. O Sistema Nacional de Cultura é um instrumento institucionalizado para organizar a gestão cultural em todos os níveis de governo, porém tomando por base outros sistemas de políticas públicas em funcionamento no país, constatou-se que não existe indução federativa no Brasil que funcione sem incentivos financeiros. Neste contexto, o mecanismo de repasse fundo a fundo previsto no SNC é essencial para consolidar a cooperação federativa na gestão pública de cultura, de maneira que incentive os governos subnacionais a implementar e desenvolver a gestão dos seus próprios Sistemas Municipais de Cultura.

Para haver avanços na perspectiva do SNC a mobilização da sociedade civil foi essencial nos três municípios pesquisados. Em Betim, apesar de não possuir conselho de política cultural, as conferências de cultura são instituídas por lei e devem ser realizadas a cada dois anos. Os fóruns de cultura são realizados no ano que antecede a conferência municipal de cultura, com o objetivo de subsidiar as discussões que serão tratadas em caráter de deliberação nas conferências. A interlocução entre poder público e sociedade, intercalada entre fóruns e conferências de cultura, serviu para reunir um considerável volume de propostas. Sabará seguiu todos os chamados do MinC para a realização de conferências (2005, 2009, 2013). A lei que institui o Sistema Municipal de Cultura de Sabará prevê a realização das conferências, dessa forma, a 4ª conferência foi realizada em 2017 independente da convocação do Governo Federal.

Nos primeiros anos de indução do MinC à adesão dos municípios ao SNC, não houve avanços em Contagem. A primeira conferência municipal de cultura foi realizada em 2005, mas nenhuma das proposições foi implementada nos anos seguintes. O descaso da prefeitura no campo das políticas culturais desencadeou, a partir de 2009, uma série de mobilizações da sociedade civil, que resultou na criação do Fórum Popular de Cultura. No período de criação do FPC, o município não possuía órgão gestor exclusivo de cultura, não havia mecanismo de financiamento, houve a devolução de quase 1 milhão de reais ao MinC, porque a administração municipal não cumpriu com as contrapartidas do Programa Cultura Viva, além de não ter realizado a segunda conferência municipal de cultura.

Considerações Finais

Os casos analisados demonstraram que os passos mais relevantes em direção à consolidação dos Sistemas Municipais de Cultura aconteceram no último ano de mandato. O Quadro 1 demonstra que ações fundamentais referentes à gestão das políticas culturais aconteceram a poucos meses das eleições municipais, quando as atenções se voltam prioritariamente para a reeleição ou sucessão dos prefeitos.

A falta de vontade política dos governos locais na estruturação dos sistemas de cultura tem se confrontado com a ampliação dos canais de participação que foram estimulados pelo governo federal, por meio das conferências, fóruns e dos conselhos de cultura. A implementação do SNC tem ocorrido a passos lentos, alterando em períodos de avanços e retrocessos no âmbito do próprio MinC. Mas, demonstra ser uma referência importante para a organização das políticas de cultura dos municípios brasileiros, principal-

mente no que se refere à estruturação do órgão gestor de cultura, dos mecanismos de participação e de financiamento.

Ainda foi possível identificar o quanto as sucessões administrativas comprometem a efetividade das ações empreendidas no campo das Relações Intergovernamentais. De maneira geral, tais rupturas são previsíveis nas mudanças de gestão ocorridas em função das eleições para cargos no poder executivo nos três níveis federativos. As descontinuidades administrativas motivadas pelas mudanças de governo estão enraizadas na cultura política do país, o caminho para superar a naturalização desta prática encontra-se justamente no fortalecimento e ampliação da participação social, dentro das instâncias de formulação, avaliação e controle das políticas públicas. A CF-88 assegura o princípio da participação popular nas decisões e ações governamentais. O direito conferido à sociedade de interagir com o Estado na definição de prioridades e na elaboração de políticas públicas deve ser inerente ao exercício democrático.

Para municípios como Betim, que já possuem suas políticas culturais estruturadas antes da sua integração ao SNC, os gestores reconhecem que este formato de organização sistêmica tem contribuído para que os programas e projetos sejam modernizados e planejados em conjunto com a sociedade civil, visando alcançar resultados de médio e longo prazo. Por outro lado, também foi possível verificar que municípios como Contagem, que não seguia nenhuma das diretrizes propostas pelo SNC, passaram a contar com uma referência direta de como constituir sua estrutura administrativa para executar a gestão das políticas culturais. Levando em consideração as particularidades locais, Sabará, que possui grande tradição na preservação do patrimônio histórico material e imaterial, a partir da influência do SNC passou a aprimorar seus mecanismos de gestão e

de participação, para dialogar com outros atores, que também devem ter os seus direitos culturais assegurados. Entretanto, é imprescindível que o SNC seja regulamentado e passe a contar com normas operacionais que orientem os governos subnacionais na implementação dos sistemas de cultura. Salvo as profundas diferenças regionais do país, o processo de regulamentação SNC é o caminho que pode contribuir para superar as diferentes interpretações discricionárias e até mesmo as descontinuidades que tanto prejudicamos processos de implementação e gestão dos Sistemas Municipais de Cultura.

Bibliografia

ABRÚCIO, Fernando Luiz. *A coordenação federativa no Brasil: a experiência do período FHC e os desafios do governo Lula*. Revista de Sociologia e Política. Curitiba, v.24, p. 41-67, 2005.

ARRETCHE, Marta. *Estado Federativo e Políticas Sociais: determinantes da descentralização*. São Paulo: FAPESP, 2000.

BETIM. Prefeitura Municipal. Lei nº 6052, de 21 de junho de 2016. Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Betim. *Betim*, 2017. Disponível em: < <https://goo.gl/RfllSj> >. Acesso em: 10 jan. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Estruturação, Institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília, 2011. Disponível em: < <https://goo.gl/6TL9OS> >. Acesso em: 15/09/2016.

CALABRE, Lia et al. *A cultura no âmbito federal: leis, programas e municipalização*. Artigo apresentado no seminário Cidades e Políticas Públicas de Cultura, 2011.

CONTAGEM. Prefeitura Municipal. Lei nº 138, de 04 de julho de 2012. Dispõe sobre a criação da Fundação Cultural do Município de Contagem e dá outras providências. *Diário Oficial de Contagem*, 05 jul. 2012. Disponível em: < <https://goo.gl/8zQ2Gs> >. Acesso em: 02 jan. 2017.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Sistema Nacional da Cultura: Fato, Valor e Norma*. ENE-CULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, III. Anais, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

DUARTE, Marisa Ribeiro Teixeira; FARIA, Geniana Guimarães. Sistemas Sociais. In: CASTRO; Carmem Lúcia Fretas de; GONTIJO, Cyntia Rúbia Braga; AMABILE, Antônio Eduardo de Noronha (org.). *Dicionários de Políticas Públicas*. Barbacena, MG: EdUEMG. p.440-443, 2012.

FARIA, Cláudia F; PETINELLI, Viviane; LINS, Isabella L. *Conferências de Políticas Públicas: um Sistema Integrado de Participação e Deliberação?* IV Congresso Latino Americano de Opinião Pública da WAPOR, Belo Horizonte. 2011.

GARCIA, Jorge Edson. *O Sistema Nacional de Cultura: Ressonâncias e Desenvolvimento Regional*. IV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

MEIRA, Márcio. *Sistema Nacional de Cultura: Um panorama do processo de estruturação – acúmulo, desafios e perspectivas*. Mesa 2 - Seminário Internacional sobre Sistemas de Cultura. Youtube, 02 jun. 2016.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A Imaginação a Serviço do Brasil*. São Paulo, PT, 2003.

PIERSON, Paul. Fragmented welfare states: Federal institutions and the development of social policy. *Governance*, v. 8, n. 4, p. 449-478, 1995.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. Lei nº 2194, de 11 de julho de 2016. Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Sabará. Mensagem recebida por: <emaildoaquino@gmail.com> em 03 fev.2017.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. *Minuta do Plano Municipal de Cultura de Sabará 2013-2022*. Sabará, out. 2012, p.01-63.

SANO, Hironobu. *Articulação Horizontal no Federalismo Brasileiro: Os Conselhos de Secretários Estaduais*. 2008. Tese de Doutorado - Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2010.

SANTA LUZIA. Prefeitura Municipal. *Minuta do Plano Municipal de Cultura de Sabará 2013*. Santa Luzia, 2013. Disponível em: <http://docplayer.com

br/7693778-Santa-luzia-janeiro-de-2013.html>. Acesso em: 16 jan.2017.

SOARES, Márcia Miranda. Desafios do Federalismo Brasileiro. *Em Debate*, v.5, n.5, p.23-29, 2013.

SOUZA, Celina. Governos locais e gestão de políticas sociais universais. *São Paulo em perspectiva*, v. 18, n. 2, p. 27-41, 2004.

WRIGHT, Deil S. *Para Entender las Relaciones Intergubernamentales*. California: Books/Cole Publishing Company, 1997.

Recebido em 01/12/2017

Aprovado em 23/02/ 2018

I Rafael Luiz de Aquino. Mestre em Ciências Sociais pela PUC Minas, na linha de pesquisa Políticas Públicas, Poder Local e Participação. Membro do Observatório da Diversidade Cultural, idealizador da Casa Criativa de Contagem e coordenador de projetos da Associação Move Cultura. Contato: emaildoaquino@gmail.com

II Proposta de Emenda Constitucional 421/2014, conhecida como “PEC da Cultura” (substitui a PEC 150/2003), prevê a ampliação do orçamento público na área da cultura, por meio do repasse anual de 2% do orçamento federal, 1,5% do orçamento dos Estados e do Distrito Federal e 1% do orçamento dos municípios, vindos das receitas resultantes de impostos.

“ICMS - Patrimônio Cultural”: um estudo sobre a política pública de preservação cultural do Estado de Minas Gerais com ênfase no processo de Educação Patrimonial

“ICMS - Patrimonio Cultural”: un estudio sobre la política pública para la preservación cultural del Estado de Minas Gerais con énfasis en el proceso de Educación Patrimonial

“ICMS - Cultural Heritage”: a study on the public policy for the cultural preservation of the State of Minas Gerais with emphasis on heritage education process

Clésio Barbosa Lemos Júnior¹

Palavras chave:

“ICMS - Patrimônio Cultural”

Política Pública

Preservação

Educação Patrimonial

Minas Gerais

Resumo:

Uma política pública, em particular, uma política de preservação cultural, só se mostra correta e consequente quando além de contemplar medidas referentes à memória e identidade de um povo, baseia-se amplamente em uma concepção que integra as questões socioeconômicas, técnicas, artísticas e ambientais, articulando-as com as questões de qualidade de vida, meio ambiente e cidadania. Diante desse mote, esse estudo foi organizado a partir da análise da política pública de preservação do patrimônio cultural no Estado de Minas Gerais. Para tanto, o artigo foi estruturado da seguinte forma: primeiramente abordou-se, de maneira sucinta, o histórico que deu origem a lei conhecida como “Lei Robin Hood”, responsável pelo ordenamento da referida política pública. Em um segundo momento tratou-se da especificidade do critério patrimônio cultural, cujo reconhecimento se dá pelo termo “ICMS - Patrimônio Cultural”. O processo de educação para o patrimônio cultural, tratado como educação patrimonial, foi abordado na terceira seção do artigo com enfoque nas ações que podem ser desenvolvidas para a efetiva aplicação dessa metodologia educacional. Por fim, algumas considerações foram feitas na tentativa de reforçar a temática e fomentar novas discussões.

Resumen:

Políticas públicas, en particular, una política de preservación cultural, si muestra correcta cuando contempla medidas relacionados con la memoria y la identidad de un pueblo y se basa en un diseño que integra los aspectos socioeconómicos, técnicos, artísticos y ambientales, articulados con los problemas de calidad de vida, ambiente y ciudadanía. Teniendo en cuenta esto, este estudio fue organizado a partir del análisis de la política pública de preservación del patrimonio cultural en el Estado de Minas Gerais. De esta manera, el artículo se estructuró como sigue: primera se acercó de la historia que dio origen a la ley conocida como “Robin Hood”, responsable de la planificación de dicha política pública. En segundo lugar, se habló de la especificidad de los criterios de patrimonio cultural, cuyo reconocimiento se otorga por “ICMS - Patrimonio Cultural”. El proceso de educación patrimonial fue discutido en la tercera sección del artículo con énfasis en acciones que pueden desarrollarse para la aplicación efectiva de esta metodología educativa. Por último, si hace algunas consideraciones en un intento de reforzar el tema y promover nuevas discusiones.

Palabras clave:

“ICMS - Patrimonio Cultural”
Políticas Públicas
Preservación
Educación Patrimonial
Minas Gerais - Brasil

Keywords:

“ICMS - Cultural Heritage”
Public Policy
Preservation
Heritage Education
Minas Gerais - Brazil

Abstract:

Public policy, in particular, a policy of cultural preservation, if it shows correct when it considers measures related to the memory and the identity of a people and is based on a design that integrates socio-economic, technical and artistic aspects and environmental, articulated with the problems of quality of life, environment and citizenship. With this in mind, this study was organized based on the analysis of public policy of preservation of the cultural heritage in the State of Minas Gerais. In this way, the article was structured as follows: first came the history that gave rise to the law known as “Robin Hood”, responsible for the planning of public policy. Secondly, discussed the specificity criteria of cultural heritage, whose recognition is given by “ICMS - Cultural Heritage”. The process of patrimonial education was discussed in the third section of the article with an emphasis on actions that can be developed for the effective implementation of this methodology. Finally, if you do some considerations in an attempt to reinforce the theme and promote further discussion.

**“ICMS - Patrimônio Cultural”:
um estudo sobre a política pública
de preservação cultural do Estado de
Minas Gerais com ênfase no processo
de Educação Patrimonial**

Sobre a “Lei Robin Hood”

As regras sobre a distribuição do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) estão estabelecidas pelo artigo 158 da Constituição Federal que diz:

Art. 158. Pertencem aos Municípios:

I - o produto da arrecadação do imposto da União sobre renda e proventos de qualquer natureza, incidente na fonte, sobre rendimentos pagos, a qualquer título, por eles, suas autarquias e pelas fundações que instituírem e mantiverem;

II - cinquenta por cento do produto da arrecadação do imposto da União sobre a propriedade territorial rural, relativamente aos imóveis neles situados, cabendo a totalidade na hipótese da opção a que se refere o art. 153, § 4º;

III - cinquenta por cento do produto da arrecadação do imposto do Estado sobre a propriedade de veículos automotores licenciados em seus territórios;

IV - vinte e cinco por cento do produto da arrecadação do imposto do Estado sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual e intermunicipal e de comunicação.

Parágrafo único. As parcelas de receita pertencentes aos Municípios, mencionadas no inciso IV, serão creditadas conforme os seguintes critérios:

I - três quartos, no mínimo, na proporção do valor adicionado nas operações relativas à circulação de mercadorias e nas prestações de serviços, realizadas em seus territórios;

II - até um quarto, de acordo com o que dispuser lei estadual ou, no caso dos Territórios, lei federal. (BRASIL, 1988, s/p)

Assim, apreende-se que do valor total arrecadado pelos Estados, 25% pertence aos municípios (inciso IV), devendo ser repassado, no mínimo três quartos, proporcionalmente ao Valor Adicionado Fiscal (VAF) e o restante de acordo com o estabelecido nas leis estaduais.

No caso do Estado de Minas Gerais, obedecendo ao que estabelece a Constituição, ficou definido pelo Decreto-Lei Nº 32.771, de julho de 1991, que a distribuição da cota-parte do ICMS dos municípios obedeceria a três critérios, quais sejam: o Valor Adicionado Fiscal (VAF), os municípios mineradores e compensação financeira por desmembramento de distrito. Contudo, a distribuição do ICMS realizada a partir da definição desses critérios, demonstrava um maior grau de concentração de recursos nos municípios mais desenvolvidos e mais ativos economicamente e, conseqüentemente, um menor grau de recursos para aqueles municípios menos desenvolvidos e mais pobres.

Diante dessa realidade e na tentativa de amenizar parte dessa discrepância, em 28 de dezembro de 1995 foi sancionada a Lei Nº 12.040 que visava descentralizar a distribuição do imposto. Essa nova lei trouxe mudança nos critérios para repartir a cota-parte do referido imposto e ficou sendo conhecida como “Lei Robin Hood”. Nesse sentido, o seu eixo condutor foi desconcentrar renda e transferir recursos para regiões mais pobres; incentivar a aplicação de recursos municipais nas áreas sociais; induzir os municípios a aumentarem sua arrecadação e a utilizarem com mais eficiência os recursos arrecadados e, por fim, criar uma parceria entre estado e municípios, tendo como objetivo a melhoria da qualidade de vida da população destas regiões. Dessa forma, com os novos critérios estabelecidos pela nova lei foram introduzi-

das variáveis que modificaram a metodologia de cálculo, logo, modificaram o valor de repasse para os municípios (FJP, 2010)".

A partir de dezembro de 1996 foi publicada a Lei Nº 12.428, alterando a lei anterior. Das alterações propostas por essa legislação destaca-se a diminuição do peso do VAF, assim como a melhoria da participação dos critérios: área geográfica, população, população dos 50 municípios mais populosos, educação, saúde, meio ambiente, produção de alimentos, receita própria e patrimônio cultural.

Essa lei prevaleceu até o ano de 2000 quando entrou em vigor a Lei Nº 13.803 de 27 de dezembro, que manteve os critérios e as variáveis da lei anterior, contudo, determinou a redução progressiva da compensação financeira que até então recebiam, de maneira específica, os municípios de Mateus Leme e Mesquita, até a sua extinção a partir de 2004.

A Lei Nº 13.803 preponderou até o ano de 2009 quando, após vários debates promovidos pela Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, foi aprovada e publicada, em 12 de janeiro, a Lei Nº 18.030 que até hoje está em vigor. Com a sua aprovação foram promovidas várias mudanças na distribuição da cota-parte do ICMS, dentre elas a inclusão de seis novos critérios de avaliação, a saber: turismo, esportes, municípios sede de estabelecimentos penitenciários, recursos hídricos, ICMS solidário e mínimo per capita. Além desses, incluiu-se também o subcritério denominado "ICMS Ecológico" - mata seca. A nova lei entrou em vigor em janeiro de 2010, contudo, a distribuição realizada com base nos novos critérios somente iniciou a partir de 2011 (FJP, 2010).

Dessa forma, pode-se dizer que a "Lei Robin Hood" dispõe sobre a distribuição da parcela da receita do produto da arrecadação do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e so-

bre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS - pertencente aos municípios e seus principais objetivos são: (i) reduzir as diferenças econômicas e sociais entre os municípios; (ii) incentivar a aplicação de recursos em áreas de prioridade social; (iii) utilizar com eficiência as receitas próprias e; (iv) descentralizar a distribuição do ICMS. Com relação ao sistema de transferência tratado pela lei entende-se que do montante arrecado de ICMS pelo Estado, 25% pertence aos municípios (CF 1988, art 158, Inciso IV, parágrafo único). Desses 25%, 75% são distribuídos pelo índice do VAF e os 25% restantes, de acordo com o que estabelece a referida lei. São beneficiados os municípios mais populosos, os municípios mineros, os municípios que são sedes de estabelecimentos penitenciários, os que têm combatido a renúncia fiscal e aqueles que investem nas áreas de: educação, saúde, preservação do meio ambiente, produção de alimentos, esportes, turismo e conservação do patrimônio cultural (FJP, 2010).

Acerca dos critérios de distribuição e dos órgãos envolvidos na avaliação desses critérios temos: (i) **Valor Adicionado Fiscal (VAF)**, cujo objetivo é apurar o montante global do movimento econômico do município ficando sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Fazenda (SEF); (ii) **Área geográfica**, está sob a responsabilidade do Instituto de Geociências Aplicadas (IGA) e sua finalidade é medir a relação percentual entre a área geográfica do município e a área total do Estado; (iii) **População**, esse critério visa medir a relação percentual entre a população residente no município e a população total do Estado, sua responsabilidade fica a cargo da Fundação João Pinheiro (FJP) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); (iv) **População dos 50 Municípios mais Populosos**, tem como objetivo: contemplar os 50 municípios mais populosos do Estado, a responsabilidade desse critério também fica a cargo da Fundação João Pinheiro (FJP) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísti-

ca (IBGE); (v) **Educação**, está sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Educação (SEE), tem como objetivo melhorar a capacidade de atendimento das escolas municipais, de forma a absorver todo o potencial do município; (vi) **Produção de Alimentos**, o objetivo desse item é incentivar a produção de alimentos, considerando-se critérios relativos à área cultivada, ao número de pequenos produtores rurais, ao apoio a produção e comercialização de produtos agrícolas e o apoio institucional das prefeituras ao desenvolvimento agropecuário do município, o órgão envolvido é a Empresa de Assistência Técnica e de Extensão Rural do Estado de Minas Gerais (EMATER); (vii) **Patrimônio Cultural**, sob a responsabilidade Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) tem como objetivo estimular a preservação das obras de arte, paisagens e conjuntos arquitetônicos importantes para a memória dos municípios; (viii) **Meio Ambiente**, o objetivo desse critério é estimular a adoção de iniciativas de conservação ambiental através da realização de investimentos em unidades de conservação e na solução de problemas de saneamento, os órgãos envolvidos são a Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (SEMAD), o Instituto Estadual de Florestas (IEF), no subcritério Unidade de Conservação e Mata Seca e a Fundação Estadual de Meio Ambiente (FEAM) no subcritério saneamento; (ix) **Saúde**, o objetivo desse critério é incentivar o desenvolvimento e manutenção de programas de atendimento à saúde das famílias e o aumento da aplicação per capita de recursos em saúde, os órgãos envolvidos são o Tribunal de Contas do Estado de Minas Gerais (TCEMG), a Secretaria de Estado da Saúde (SES) e a Fundação João Pinheiro (FJP); (x) **Receita Própria**, sob a responsabilidade do Tribunal de Contas do Estado de Minas Gerais (TCEMG) esse critério tem como objetivo medir a relação percentual entre a receita própria do município, oriunda de tributos de sua competência e as transferências de recursos federais e estaduais recebidas, buscando incentivar o município

a aumentar sua arrecadação; (xi) **Cota Mínima**, o objetivo desse critério é distribuir igualmente entre todos os municípios do Estado a parcela cabível ao respectivo peso - 5,5%, o órgão envolvido é a Fundação João Pinheiro (FJP); (xii) **Municípios Mineradores**, visando valorizar os municípios mineradores pela efetiva arrecadação do Imposto Único Mineral (IUM), fixado no exercício de 1988, esse critério está sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Fazenda (SEF); (xiii) **Recursos Hídricos**, tendo como objetivo beneficiar os municípios que tem área alagada por reservatório de água destinado a geração de energia, esse critério fica a cargo da Secretaria do Estado da Fazenda (SEF) e da Agência Nacional de Energia Elétrica (ANEEL); (xiv) **Municípios Sede de Estabelecimentos Penitenciários**, com o objetivo de favorecer mais recursos aos municípios que possuem estabelecimentos penitenciários instalados em seu domínio, esse critério está sob a responsabilidade da Secretaria de Estado de Defesa Social (SEDS); (xv) **Esportes**, visando incentivar a criação e manutenção de programas voltados para o desenvolvimento de atividades esportivas no município, esse critério fica a cargo da Secretaria de Estado de Esportes e Juventude (SEEJ) e da Fundação João Pinheiro (FJP); (xvi) **Turismo**, tendo como objetivo incentivar a criação e manutenção de programas voltados para o desenvolvimento do potencial turístico do município, esse critério é vinculado à Secretaria de Estado de Turismo (SETUR) e à Fundação João Pinheiro (FJP); (xvii) **ICMS Solidário**, com o objetivo de proporcionar melhor distribuição dos recursos financeiros, tendo em vista a desigualdade entre os municípios do Estado, esse critério fica sob a tutela da Fundação João Pinheiro (FJP) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); (xviii) **Mínimo per capita**, também com o objetivo de proporcionar melhor distribuição dos recursos financeiros, tendo em vista a desigualdade entre os municípios do Estado, esse critério também fica sob a tutela da Fundação João Pinheiro (FJP) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (FJP, 2009).

A periodicidade da aferição dos índices de cada um dos critérios é anual, com exceção do critério Produção de alimentos que é semestral, do critério Meio ambiente que é trimestral e do critério Saúde que tem a particularidade de ser mensal para o índice Programa Saúde da Família (PSF) e anual para o índice Saúde *per capita*. Os repasses são realizados no segundo dia útil de cada semana e os valores são depositados na conta geral das prefeituras municipais.

Visando sintetizar parte das informações dessa seção do trabalho, assim como, para uma melhor compreensão de como vem sendo realizado o repasse aos municípios do Estado de Minas Gerais, foi confeccionada e é apresentada, a seguir, uma tabela intitulada - Repasse de ICMS/MG - onde podem ser vistos os valores percentuais de cada um dos critérios adotados pelo Estado considerando um comparativo entre os anos de 2009, 2010 e a partir de 2011.

CRITÉRIOS DE DISTRIBUIÇÃO	PERCENTUAIS / EXERCÍCIO		
	2009	2010	a partir de 2011
VAF	79,68	79,68	75,00
Área geográfica	1,00	1,00	1,00
População	2,71	2,71	2,70
População dos 50 municípios mais populosos	2,00	2,00	2,00
Educação	2,00	2,00	2,00
Produção de alimentos	1,00	1,00	1,00
Patrimônio cultural	1,00	1,00	1,00
Meio ambiente	1,00	1,00	1,10
Saúde	2,00	2,00	2,00
Receita própria	2,00	2,00	1,90
Cota mínima	5,50	5,50	5,50
Municípios mineradores	0,11	0,11	0,01
Recursos hídricos	0,00	0,00	0,25
Municípios sede de estabelecimentos penitenciários	0,00	0,00	0,10
Esportes	0,00	0,00	0,10
Turismo	0,00	0,00	0,10
ICMS solidário	0,00	0,00	4,14
Mínimo "per capita"	0,00	0,00	0,10
TOTAL	100,00	100,00	100,0

Tabela - Repasse de ICMS/MG
 FONTE: ALMG e FJP - ADAPTADO

Conforme especificado anteriormente, a apuração dos índices de cada um dos critérios fica a cargo dos órgãos mencionados, contudo, cabe à Fundação João Pinheiro (FJP) publicar o resultado do julgamento dos itens referentes aos 853 municípios do Estado. Caso os prefeitos e as associações de municípios ou seus representantes não concordem com o resultado publicado, estes poderão impugnar os dados e os índices relativos aos critérios de apuração. O prazo

para recurso para todos os índices é de 15 dias, com exceção do índice do VAF, que tem prazo de 30 dias contados a partir da sua publicação (FJP, 2009).

Para efeito ilustrativo segue abaixo um quadro com os valores de transferência feitos aos municípios referentes ao mês de novembro de 2017. Na sua elaboração foram consideradas as transferências globais e o critério patrimônio cultural.

DESCRIÇÃO	VALORES EM REAIS
Transferência bruta aos municípios (I) = (II) + (III)	1.014.178.434,02
25% do ICMS arrecadado (II)	1.001.943.824,42
2,5% do IPI-exportação	12.234.609,60
FUNDEB (IV)	202.835.663,33
PASEP (V)	97.876,75
Transferência líquida aos municípios (VI) = (I) - (IV) - (V)	811.244.893,94
75% repasse pelo VAF	608.433.670,46
25% repasse conforme Lei Robin Hood	202.811.223,49
Critério Patrimônio Cultural (1%)	2.028.112,23

Quadro - Valores de Transferência

FONTE: DADOS BÁSICOS: BANCO ITAÚ - ELABORAÇÃO FJP/CEPP - ADAPTADO

Sobre o “ICMS - Patrimônio Cultural

Apresentada como única em todo o país, a “Lei Robin Hood” repassa recursos financeiros para os municípios que preservam a sua memória e a sua produção cultural. Dessa forma, o Estado de Minas Gerais, desde 1995, distribui 1% dos 25% dos recursos financeiros provenientes do ICMS para os municípios que implantam políticas públicas de preservação cultural.

Dos requisitos exigidos pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), órgão responsável por receber a documentação dos municípios, para atribuir uma pontuação no critério patrimônio cultural destacam-se: Núcleo Histórico (NH); Conjunto Urbano ou Paisagístico (CP); Bens Imóveis (BI); Bens Móveis (BM); Registro de Bens Culturais Imateriais (RI); Inventário de

Proteção do Patrimônio Cultural (INV); Educação Patrimonial (EP); Planejamento e Política Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural e outras ações (PCL) e Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural (FU); (IEPHA, 2007).

Para fazer jus a uma pontuação nos atributos os municípios devem atender às exigências especificadas pela Deliberação Normativa do Conselho Estadual do Patrimônio Cultural (CONEP). Dentre as reivindicações, o Art. 3º da atual deliberação define:

Art. 3º: Para análise dos atributos, os municípios deverão encaminhar os conjuntos documentais definidos nos Quadros I, II e III indicados a seguir. Os municípios também deverão atender às recomendações da ficha de análise do ano de exercício anterior, quando houver.

1) QUADRO I - GESTÃO

A) Política Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural e Outras Ações: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre a implementação de uma política municipal de proteção do patrimônio cultural local, desenvolvida pelo município no âmbito de uma política cultural; B) Investimentos e Despesas Financeiras em Bens Culturais Protegidos: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre a criação do Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural/FUMPAC e a gestão dos seus recursos e, ainda, sobre investimentos e/ou despesas advindas de outras fontes de financiamento de bens culturais materiais tombados ou inventariados e/ou em bens imateriais registrados.

2) QUADRO II - PROTEÇÃO

A) Inventário de Proteção do Patri-

mônio Cultural: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre a elaboração do plano e a execução, pelo município, de Inventário do Patrimônio Cultural; B) Processos de Tombamento de Bens Materiais, na esfera municipal: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre os tombamentos de bens materiais no nível municipal - Núcleo Histórico Urbano; Conjuntos Urbanos ou Paisagísticos localizados em zonas urbanas ou rurais; Bens Imóveis incluídos seus respectivos acervos de bens móveis e integrados, quando houver, e Bens Móveis. Somente processos de tombamento definitivo serão considerados para efeito de pontuação; C) Processos de Registro de Bens Imateriais, na esfera municipal: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre os processos de registro de bens imateriais no nível municipal. Somente processos de registro definitivo serão considerados para efeito de pontuação.

3) QUADRO III - SALVAGUARDA E PROMOÇÃO

A) Laudos Técnicos do Estado de Conservação dos Bens Materiais Protegidos, na esfera municipal: relação de procedimentos a serem documentados sobre os laudos de estado de conservação específicos, os quais informam sobre o efeito do tombamento; B) Relatórios de Implementação das Ações e Execução do Plano de Salvaguarda dos Bens Protegidos por Registro, na esfera municipal: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre os relatórios de implementação das ações de salvaguarda do bem imaterial, os quais informam sobre a continuidade dos procedimentos específicos de cada registro; C) Programas de Educa-

ção para o Patrimônio nas Diversas Áreas de Desenvolvimento: relação de procedimentos a serem documentados e informados sobre a elaboração de projetos e a realização de atividades de educação patrimonial; D) Difusão: relação de ações de difusão tais como publicações e outras ações advindas de programas de pesquisa e de divulgação

do patrimônio cultural do município. (CONEP, 2017: 2-3)

Para aperfeiçoar a compreensão das exigências, assim como, para uma melhor organização da documentação nos arquivos do Instituto, o Art. 4º da Deliberação Normativa solicita que os documentos sejam encaminhados em pastas assim organizadas:

QUADROS	CONJUNTOS DOCUMENTAIS
Quadro I - Gestão	A) Política Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural e Outras Ações
	B) Investimentos e Despesas Financeiras em Bens Culturais Protegidos
Quadro II - Proteção	A) Inventário de Proteção do Patrimônio Cultural
	B) Processos de Tombamento de Bens Materiais, na esfera municipal
	C) Processos de Registro de Bens Imateriais, na esfera municipal
Quadro III - Salvaguarda e Promoção	A) Laudos Técnicos do Estado de Conservação dos Bens Materiais Protegidos, na esfera municipal
	B) Relatórios de Implementação das Ações e Execução do Plano de Salvaguarda dos Bens Protegidos por Registro, na esfera municipal
	C) Programas de Educação para o Patrimônio, nas Diversas Áreas de Desenvolvimento
	D) Difusão do Patrimônio Cultural

FONTE: DELIBERAÇÃO NORMATIVA DO CONEP - Nº 01/2016 E Nº 03/2017 - CONSOLIDADA

Dessa forma, cada município deve encaminhar para o IEPHA, todo ano, 09pastas referentes aos 03quadros - Gestão, Proteção e Salvaguarda e Promoção. As especificidades exigidas para cada uma das pastas são detalhadas na Deliberação Normativa.

Da primeira versão da lei até hoje, o número de municípios participantes, no critério patrimônio cultural, cresceu mais de 700%. Dos iniciais 104

municípios pontuados em 1996, chegou-se em 2017 com 797 municípios, conforme pode ser visto no quadro ao lado intitulado: ICMS - Patrimônio Cultural. Percebe-se também, no quadro exposto, que existe uma alteração no número de municípios pontuados de um ano para o outro. Isso se dá devido a alguns municípios não cumprirem as exigências da Deliberação Normativa, essa postura desabilita tais municípios a receberem os recursos.

ICMS - PATRIMÔNIO CULTURAL	
Ano	Municípios pontuados
1996	104
1997	120
1998	166
1999	233
2000	207
2001	232
2002	339
2003	364
2004	468
2005	404
2006	593
2007	643
2008	664
2009	646
2010	710
2011	716
2012	727
2013	689
2014	527
2015	658
2016	746
2017	797

FONTE: IEPHA/MG - ADAPTADO

Outra questão curiosa, porém, infeliz, que pode ser percebida, tem relação com as eleições municipais, ou seja, aparentemente, existe uma tendência de menor participação dos municípios quando estes passam por mudança de gestão, haja vista a transição dos anos de 2012 para 2013, de 2008 para 2009 e de 2004

para 2005. Tal episódio pode ser explicado pelo fato do período de ação e preservação, referência para a pontuação, transcorrer entre 01 de dezembro do ano anterior a 30 de novembro do ano seguinte e, uma vez que, a entrega da documentação deve ser realizada, impreterivelmente, até o dia 10 de dezembro de cada ano, desa-

fortunadamente, é senso comum, quando há a substituição da equipe administrativa, que a gestão anterior não envie a documentação ao IEPHA, prejudicando tanto a arrecadação quanto a própria política de preservação. Além disso, a maioria das administrações municipais não conta com uma equipe técnica concursada em seu quadro de funcionários, dessa forma, necessita utilizar serviços terceirizados de escritórios especializados, assim, exige-se a abertura de licitação para contratação, que normalmente só acontece depois da nova administração se inteirar dos assuntos do município. Contudo, considerando a totalidade dos 853 municípios do Estado de Minas Gerais conclui-se que atualmente 85,69% possui políticas públicas de preservação e valorização do patrimônio cultural. (IEPHA, s/d)

Bom seria se pudéssemos acreditar que os 797 municípios que cumpriram seus compromissos com a política pública de preservação do patrimônio cultural, em 2017, assim o fizeram por verdadeiramente conhecerem e reconhecerem o valor dos seus bens culturais. Infelizmente, é sabido que boa parte das administrações públicas municipais implanta a política apenas para arrecadar os recursos financeiros provenientes do critério patrimônio cultural, uma vez que o recurso financeiro é depositado na conta geral das prefeituras de onde sai para pagar os mais variados compromissos e, dificilmente, retorna como investimentos no patrimônio e/ou na manutenção da própria política. No sentido de amenizar essa realidade, desde 2010, a Deliberação Normativa do Conselho Estadual do Patrimônio Cultural (CONEP) solicita aos municípios a criação do Fundo Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural (FUMPAC), cuja finalidade específica é prestar apoio financeiro em caráter suplementar, ou seja, aumentar os benefícios das ações destinadas à promoção, preservação, manutenção e

conservação do patrimônio cultural do município. (IEPHA, s/d)

Diante da impossibilidade de tratar, exclusivamente nesse estudo, as especificidades de cada uma das pastas e atendendo ao objetivo específico desse artigo, na próxima seção será tratado o processo de educação para o patrimônio cultural, definido como um processo educativo voltado para o reconhecimento, a valorização e a preservação do patrimônio cultural.

O programa “ICMS - Patrimônio Cultural” foi premiado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2002 e também foi reconhecido pelo Fundo das Nações Unidas para a Criança e o Adolescente (UNICEF), como o melhor programa de distribuição de renda do Brasil. Além disso, destaca-se que desde a criação da política pública de preservação, o IEPHA vem formando, no Estado de Minas Gerais, um banco de dados valioso e fonte de informação para pesquisas referentes à temática da preservação do patrimônio cultural.

Sobre o processo de educação para o Patrimônio Cultural

Antes de se abordar, especificamente, as questões do processo de educação para o patrimônio cultural, adiante denominado simplesmente educação patrimonial, torna-se relevante apresentar, mesmo que sucintamente, aquilo que se compreende como educação. Para tanto, parte-se dos conceitos de educação formal, não formal e informal.

A educação formal caracteriza-se por ser estruturada e por se desenvolver no seio de instituições, tais como: escolas e universidades, onde o aluno deve seguir um programa pré-determinado. Na concepção de Von Simson, Park e Fernandes (2001), a educação formal

tem o caráter compulsório e a responsabilidade de transmitir determinados conteúdos, assim como, de estar subordinada a uma estrutura hierarquizada e a um poder centralizado.

A educação não formal processa-se fora da esfera escolar e é veiculada pelos museus, meios de comunicação e outras instituições que organizam eventos das mais diversas ordens, tais como: cursos livres, feiras e encontros. A aprendizagem não formal desenvolve-se de acordo com os desejos do indivíduo, num clima especialmente concebido para se tornar agradável. Para as autoras citadas anteriormente, a educação não formal não é obrigatória, os conteúdos são os mais variados e não existem conteúdos obrigatórios. Nessa modalidade ao definir-se atividades e conteúdos deve-se voltar para as necessidades e desejos expressos pelo grupo com o qual se irá trabalhar. Ainda segundo as autoras, a estrutura organizacional da educação não formal é bastante flexível e pouco hierarquizada e as formas de participação são descentralizadas e pouco formalizadas (VON SIMSON; PARK; FERNANDES, 2001).

Por sua vez, a educação informal é aquela que ocorre de forma espontânea, no cotidiano, por meio de conversas e vivências com familiares, amigos, colegas e interlocutores ocasionais. Nas palavras de Ebenezer Menezes e Thais Santos a educação informal é:

Termo atribuído à educação desenvolvida fora dos estabelecimentos de ensino ou que ocorre sem planejamento. Geralmente, é um tipo de educação que transcorre em espaços de atividades culturais, com a família, amigos ou grupos de interesse comum. Uma característica marcante dessa educação é a aparente naturalidade do processo, ocultando valores, signos e até

preconceitos. No entanto, os meios educativos informais exercem grande influência na formação dos indivíduos. (MENEZES; SANTOS, 2001, s/p)

Focando a atenção naquilo que se propõe nessa seção, todo indivíduo, a partir da educação, deve criar sua identidade pessoal relacionada com o contexto cultural no qual está inserido, conforme disse Flávio Carsalade (2002, p. 68):

(...) apenas com a construção de parâmetros pessoais e de autonomia, inseridos em determinado contexto geográfico, histórico e social, o ser humano pode, efetivamente, educar-se e usar a educação para o crescimento da sociedade em que vive (...).

A partir desse ponto e considerando que o patrimônio cultural é também a materialização da cultura na qual se insere o aprendiz, pode-se estabelecer fortes relações entre a educação e o patrimônio cultural, assim como, pode-se dizer que a educação patrimonial é o amálgama que os une.

Ações educativas ou sensibilizadoras das comunidades detentoras de bens culturais ocorrem desde a criação do IPHAN, em 1937. Mário de Andrade, em seu projeto apontava para a importância do caráter pedagógico dos museus. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do IPHAN na década de 1960, destacou a importância da educação pelas palavras: “Em verdade, só há um meio eficaz de assegurar a defesa permanente do patrimônio de arte e de história do país: é o da educação popular”. Posteriormente, na década de 1970, sob o comando de Aloísio de Magalhães, a questão foi abordada de maneira mais contundente e o lema de atuação passou a ser sintetizado pela frase: “a comunidade é a melhor guardiã do seu patrimônio”.

Todavia, a expressão educação patrimonial foi introduzida no Brasil, em

termos conceituais e práticos, por ocasião do Iº Seminário de Educação Patrimonial, realizado no Museu Imperial de Petrópolis (RJ), inspirado no trabalho educacional que vinha sendo desenvolvido na Inglaterra com o nome de “*Heritage Education*”.

A educação patrimonial é um trabalho permanente de envolvimento de todos os segmentos que compõem a comunidade, visando à preservação dos marcos e manifestações culturais, compartilhando responsabilidades e esclarecendo dúvidas, conceitos e, ao mesmo tempo, divulgando trabalhos técnicos pertinentes e seus resultados. Visa principalmente fortalecer a autoestima das comunidades pelo reconhecimento e valorização de sua cultura e de seus produtos. Esse processo educacional formal e não formal usa situações e ações que provocam reações, interesse, questionamentos e reflexões sobre o significado e valor dos acervos culturais e sua manutenção e preservação. Nas palavras de Maria de Lourdes Parreiras Horta:

A Educação Patrimonial é um instrumento de alfabetização cultural que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da autoestima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira, compreendida como múltipla e plural (HORTA *et al.*, 1999, p. 6)

No que tange a política pública do Estado de Minas Gerais, a Deliberação CONEP Nº 03/2017 define que os processos de educação patrimonial devem considerar a democratização do conhecimento em seu alcance e diversidade, promover o diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e a participação efetiva

das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais.

Dentre os princípios e diretrizes sugeridas para as ações de educação patrimonial destacam-se: (i) implementar uma postura educativa em todas as ações institucionais; (ii) firmar parcerias para realizar programas que estreitem o diálogo com a sociedade sobre políticas de identificação, reconhecimento, proteção e promoção do patrimônio cultural; (iii) promover a participação efetiva da comunidade na formulação, implementação e execução das atividades propostas; (iv) implementar programas que contemplem bens culturais inseridos e associados à vida cotidiana da comunidade; (v) promover a educação patrimonial como processo de mediação; (vi) contemplar os diversos territórios como espaços educativos; e (vii) implementar programas que contemplem a intersetorialidade das políticas públicas. (CONEP, 2017)

Como metodologia de trabalho, a fim de implementar uma postura educativa pautada no patrimônio cultural, os municípios podem executar projetos de intervenção, formação, seminários, rodas de conversa, fóruns, abertos ao público geral ou a grupos específicos da comunidade local, como por exemplo: terceira idade, jovens em vulnerabilidade social, detentos, pessoas com necessidades especiais, gestores municipais, militares, etc. Dentre os eixos temáticos que podem ser contemplados destacam-se: o patrimônio cultural material e imaterial; a história; a memória; a identidade e a cultura.

Dessa forma, a partir desses eixos temáticos, os municípios podem promover ações integradas de educação patrimonial com ênfase nos processos culturais, seus produtos e suas manifestações. Os municípios podem ainda desenvolver e/ou executar uma ou mais ações educativas, de acordo com o demonstrado a seguir:

Área	Ação	Evento	Público
Setor Municipal de Patrimônio Cultural	Promoção de formação e do envolvimento da comunidade local.	Seminários, fóruns, debates, consultas públicas, projetos, etc.	Servidores municipais, conselheiros, membros de associações culturais, professores, grupos artísticos.
Escolas	Promoção de formação e do envolvimento das comunidades escolares e inserção da educação patrimonial no currículo escolar.	Seminários, fóruns, debates, projetos e adesão ao programa "Mais Educação"	Corpos discentes, docentes e demais servidores das comunidades escolares de ensino fundamental, médio e superior.
Casas de Memória^{III}	Implementação de projetos temáticos voltados para a população geral e/ou para grupos específicos da população local.	Seminários, fóruns, debates, projetos, etc.	Mediadores de locais de memória coletiva, técnicos, agentes culturais, estagiários, educadores, grupos específicos da população.
Obras de conservação e restauração	Implementação e desenvolvimento de projetos que visem ao reconhecimento e à apropriação do bem cultural por parte da comunidade local.	Ações de conservação e restauração de bens protegidos por tombamento e por outras formas de acatamento.	Comunidade em geral ou grupos específicos da população.

FONTE: DELIBERAÇÃO CONEP Nº 03/2017 - ADAPTADO

Em se tratando de trabalhos voltados para a educação formal, salienta-se que antes de se iniciar um trabalho de educação patrimonial devem estar bem definidos os objetivos educacionais e os resultados esperados com a atividade. O educador deverá estar atento às habilidades, conceitos e conhecimentos que a atividade desenvolverá nos educandos,

assim como deverá saber de que modo as atividades se inserem no currículo escolar.

A educação patrimonial possui as seguintes etapas de trabalho: Observação; Registro; Exploração e Apropriação. O quadro abaixo, sintetiza cada uma das etapas, apresentando os objetivos e sugerindo uma metodologia.

Etapa	Objetivos	Metodologia
Observação	Identificar o objeto/função/significado; Desenvolver a percepção visual e simbólica.	Utilização de jogos de memória, desenhos, jogos dos sete erros, jogos de comparação com fotos antigas e recentes, perguntas etc.
Registro	Fixar o conhecimento percebido; aprofundar a observação e análise crítica; desenvolver a memória, o pensamento lógico, intuitivo e operacional.	Desenvolvimento de redação, desenho, poesia, explicação verbal, fotografias (produção e análise), maquetes, plantas e mapas.
Exploração	Desenvolver a capacidade de análise e julgamento crítico; aprender a interpretar os fatos e acontecimentos; descobrir significados.	Discussão com os alunos ou grupo sobre conceitos, dúvidas; desenvolvimento de trabalhos sobre o tema através de entrevistas, pesquisa em livros, revistas, jornais e internet.
Apropriação	Envolver afetivamente os educandos com o objeto cultural; apropriar-se do bem como patrimônio cultural; valorizar a cultura local.	Identificação do que cada um aprendeu com os trabalhos do projeto. Este é o momento que o grupo tem para expressar, da maneira que for mais conveniente, o significado da atividade educativa para cada um.

Quadro - Etapas da Educação Patrimonial

FONTE: HORTA, 1999 - ADAPTADO

A educação patrimonial para além de ser “um instrumento de alfabetização cultural, que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido” (HORTA, 1999, p. 6), é também um princípio jurídico. Como tal, figura na Constituição Federal, como imposição expressa, e faz parte das ações do Ministério Público como pode ser percebido na obra intitulada - “Princípios Básicos da Proteção ao Patrimônio Cultural”, de autoria do Professor e Promotor de Justiça do Ministério Público do Estado de Minas Gerais Dr. Marcos Paulo de Souza Miranda, que traz:

Na “Carta de Goiânia” - 1º Encontro Nacional do Ministério Público na Defesa do Patrimônio Cultural ficou consignado na conclusão de nº 04: Só por meio da educação é possível

mudar valores e incluir a preservação do Patrimônio Cultural na rotina de vida dos cidadãos. É preciso que as instituições de cultura, educação e a sociedade em geral incluam a educação sobre o patrimônio em seus projetos. É necessário criar essa “consciência cultural”, pois a condição primária para a preservação de um bem cultural é o reconhecimento de seu valor pela comunidade onde está inserido. (MIRANDA, 2009, p. 21-22).

Dessa forma, encerra-se essa seção reforçando a crença de que a educação tem papel fundamental na estruturação, na consolidação, e no destino de uma sociedade. Parafraseando o célebre educador Paulo Freire, a educação de homens se dá pelo contato de uns com os outros, intermediada pelo mundo que os cerca.

Considerações finais

O pluralismo democrático estabelecido após a promulgação da Constituição Federal, em 1988, reflete e respalda a diversidade cultural brasileira e, ao mesmo tempo, permite que diferentes grupos sociais acessem o poder. Tal condição, ao consentir a manifestação de diferentes práticas culturais, respalda novas referências.

Proteger nossas referências culturais implica em ir além do estabelecimento de dispositivos jurídicos, requer o (re)conhecimento por meio de ações educativas. Não há dúvida que incrementar e enaltecer os aspectos culturais de uma sociedade são ações de extrema relevância, da mesma forma que a participação popular ainda é a melhor maneira, e a mais democrática, para tentar melhorar as condições de vida de todos. Mas, para que se tenha resultados que atendam satisfatoriamente à maior parte da população, é necessário que esta mesma população esteja capacitada para opinar, coerentemente, sobre as ações a serem implementadas.

Diante do exposto, salienta-se que toda produção cultural deve ser valorizada independentemente da riqueza ou pobreza da região que a produz. Assim, primeiramente, se deve reconhecer o caráter democrático da política pública do Estado de Minas Gerais que vem permitindo, tanto aos municípios mais ricos quanto aos mais pobres, receberem recursos financeiros de maneira um pouco mais justa e, em especial, por destinar, mesmo que por uma parcela mínima, recursos para proteger o patrimônio cultural do Estado.

Acredita-se que uma política pública, em particular uma política de preservação cultural, só se mostra correta e conseqüente quando, além de contemplar medidas referentes à memória de um povo, baseia-se mais amplamen-

te em uma concepção que integra as questões socioeconômicas, técnicas, artísticas e ambientais, articulando-as com as questões de qualidade de vida, meio ambiente e cidadania. A integração do patrimônio cultural ao cotidiano das pessoas e às suas celebrações faz com que este exerça sua força geradora de identidade étnica, de valorização ética e de referência.

Malgrado o exposto, para uma sociedade que se pretenda democrática de direito, não basta o princípio participativo, muitas vezes manipulado por meia dúzia de detentores do saber, se faz necessário “combater a pobreza”. Esta, entendida não como a falta de recursos financeiros, mas como a falta de discernimento, empoderamento e capacidade de opinar e criticar, positiva ou negativamente, uma determinada situação que diz respeito à vida dos cidadãos. Para tanto, sugere-se reforço no tratamento das políticas públicas, principalmente, de educação e cultura, pois se acredita que estas são as responsáveis por moldar e dar oportunidades aos indivíduos.

Bibliografia

BRASIL. Presidência da República. *Constituição Federal de 1988*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao.htm>. Acesso em: 18 jan. 2017.

CARSALADE, F. de L. *Educação e Patrimônio Cultural*. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Educação. Reflexões e Contribuições para a Educação Patrimonial. Belo Horizonte: SEE/MG, 2002.

CONEP. *Deliberação Normativa*. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br>>. Acesso em: 13 jan.2017.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Histórico da Lei Robin Hood*. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudo de Políticas Públicas. Belo Horizonte: 2010. Disponível em: <http://200.198.50.36/robin-hood/index.php/leirobinhood/historico>. Acesso em: 15 de ago. 2017.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Manual da Lei 18.030 - Robin Hood*. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudo de Políticas Públicas. Belo Horizonte: 2009. Disponível em: <http://200.198.50.36/robin-hood/index.php/leirobinhood/manual>. Acesso em: 15 de ago. 2017.

HORTA, M. L. P.; FARIAS, P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A. Q. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

IEPHA. *40 anos na proteção do patrimônio cultural mineiro*. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br>. Acesso em: 13 jan. 2017.

MAGALHÃES, A. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho/Nova Fronteira, 1997.

MENEZES, E. T. de; SANTOS, T. H. dos. Verbetes educação informal. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil*. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <http://www.educabrazil.com.br/educacao-informal/>. Acesso em: 15 de ago. 2017.

MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa. *Constituição do Estado de Minas Gerais de 21 de setembro de 1989*. Disponível em: <http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao>. Acesso em: 13 jan. 2017.

MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa. *Lei nº 12.040 de 28 de dezembro de 1995*. Disponível em: <http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao>. Acesso em: 13 jan. 2017.

MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa. *Lei nº 13.803 de 12 de janeiro de 2009*. Disponível em: <http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao>. Acesso em: 13 jan. 2017.

MIRANDA, M. P. de S. *Mestres e Conselheiros: Manual de atuação dos agentes do Patrimônio Cultural*. Org. Marcos Paulo de Souza Miranda, Guilherme Maciel Araújo e Jorge Abdo Askar. Belo Horizonte: IEDS, 2009.

VON SIMSON, O. R. de M.; PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. *Educação não formal: cenários*

de criação. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Memória, 2001.

Recebido em 22/12/2017
Aprovado em 26/02/2018

I Clésio Barbosa Lemos Júnior, Arquiteto Urbanista, doutor em Geografia Urbana pela Universidade Estadual de Campinas, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Formiga, em Minas Gerais. Contato: clesio1804@gmail.com

II Fundação João Pinheiro. Disponível em: <http://www.fjp.mg.gov.br/robin-hood/index.php/leirobinhood/historico>. Acesso em: 11/08/2017.

III São entendidas como Casas de Memória os arquivos, os museus, as bibliotecas, as comunidades tradicionais e afins.

Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares

Bongar y vencer en los edictos: políticas públicas culturales, mercado y grupos artísticos populares

Bongar and win in the biddings: cultural public policies, market and popular culture groups

Gabriela Pimentel de Araújo^I

Leonardo Leal Esteves^{II}

Lady Selma Ferreira Albernaz^{III}

Palavras chave:

Cultura popular

Políticas Culturais

Editais

Profissionalização artística

Bongar

Resumo:

Este trabalho resulta da junção de duas pesquisas, feitas separadamente, mas orientadas pela terceira autora que o subscreve. Ambas são relativas à cultura popular e suas relações com as políticas públicas de cultura por meio de editais, os quais podem requerer novas estratégias de organização destes grupos, bem como implicam em sua provável inserção, bem-sucedida ou não, no mercado e indústria cultural, podendo ter desdobramentos para a autonomia de significados rituais que tais grupos expressam. Ambas as pesquisas basearam-se nos métodos da antropologia, por meio de trabalho de campo, que incluiu observação participante, elaboração de diário de campo, recolha de documentos, entrevistas. A análise de dados baseou-se na interpretação de significados, a maneira de Geertz (1989), e na teoria da prática, conforme Ortner (2007, 2011). Utilizamos dos debates teóricos de José Jorge de Carvalho (2010) sobre as tensões e desigualdades que marcam as relações entre mestres e grupos de cultura popular, Estado e mercado de cultura, notadamente a indústria cultural. Para analisar estas questões, tomamos como referência o caso que nos parece bastante emblemático do grupo Bongar. A fundação e a atuação do Bongar salientam aspectos importantes sobre políticas públicas, voltadas às culturas populares, no estado de Pernambuco nas últimas décadas, cujas relações que são orientadas pelos instrumentos burocráticos dos editais para incentivo. Tentamos reunir sugestões para evitar que, nos editais, sejam feitas exigências que criem obstáculos para a autonomia financeira e ritual dos grupos de cultura popular.

Resumen:

Estetrabajoresultadelaunióndedosinvestigaciones, hechasseparadamente, pero orientadas por la tercera autora que los uscribe. Ambas son relativas ala cultura popular y sus relaciones con las políticas públicas de cultura a través de edictos, que pueden requerir nuevas estrategias de organización de estos grupos, así como implican en su probable inserción, exitosa o no, en el mercado e industria cultural, pudiendo tener desdoblamiento para la autonomía de significados rituales que tales grupos expresan. Ambas investigaciones se basaron en los métodos de la antropología, por medio de trabajo de campo, que incluyó observación participante, elaboración de diario de campo, recogida de documentos, entrevistas. El análisis de datos se basó en la interpretación de significados, la manera de Geertz (1989), y en la teoría de la práctica, según Ortner (2007, 2011). Se utilizó de los debates teóricos de José Jorge de Carvalho (2010) sobre las tensiones y desigualdades que marcan las relaciones entre maestros y grupos de cultura popular, Estado y mercado de cultura, notadamente la industria cultural. Para analizar estas cuestiones, tomamos como referencia el caso que nos parece bastante emblemático del grupo Bongar. La fundación y la actuación del Bongar subrayan aspectos importantes sobre políticas públicas, orientadas a las culturas populares, en el estado de Pernambuco en las últimas décadas, cuyas relaciones que están orientadas por los instrumentos burocráticos de los editales para incentivo. Intentamos reunir su gerencias para evitar que en los editales se hagan exigencias que creen obstáculos para la autonomía financiera y ritual de los grupos de cultura popular.

Palabras clave:

Cultura popular
 Políticas Culturales
 Edictos
 Profesionalización artística
 Bongar

Keywords:

Popular culture
 Cultural Policies
 Biddings
 Artistic professionalization
 Bongar

Abstract:

This work results from the combination of two researches, done separately, but oriented by the third author that subscribes. Both are related to popular culture and its relations with public policies of culture through biddings, which may require new strategies of organization of these groups, as well as imply in their probable insertion, successful or not, in the market and cultural industry, and may have consequences for the autonomy of ritual meanings expressed by such groups. Both researches were based on the methods of anthropology, through field work, which included participant observation, field diary preparation, document collection, interviews. Data analysis was based on the interpretation of meanings, the manner of Geertz (1989), and on the theory of practice, according to Ortner (2007, 2011). We use the theoretical debates of José Jorge de Carvalho (2010) on the tensions and inequalities that feature the relations between masters and groups of popular culture, State and market of culture, especially the cultural industry. In order to analyze these questions, we take as reference the case that seems to us quite emblematic of the Bongar group. The foundation and performance of Bongar highlight important aspects of public policies aimed at popular cultures in the state of Pernambuco in the last decades, whose relations are guided by the bureaucratic instruments of the calls for incentive. We have tried to gather suggestions to avoid that the biddings make demands that create obstacles to the financial and ritual autonomy of popular culture groups.

Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares

Introdução

Este trabalho resulta da junção de duas pesquisas^{IV}, feitas separadamente, mas orientadas pela terceira autora que o subscreve. Ambas são relativas à cultura popular e suas relações com as políticas públicas de cultura por meio de editais, os quais podem requerer novas estratégias de organização destes grupos, bem como implicam em sua provável inserção, bem-sucedida ou não, no mercado e indústria cultural, podendo ter desdobramentos para a autonomia de significados rituais que tais grupos expressam.

A inspiração e motivação de sua escrita atenderam à demanda de Gabriela Pimentel. Ela convidou Lady Selma F. Albernaz, orientadora do seu TCC, para compor um artigo em coautoria. Tendo em vista a defesa recente de um trabalho de doutoramento por Leonardo Esteves, sobre tema correlato, também orientado por Albernaz, foi proposta uma junção de ambos. Com isso procuramos ampliar o escopo da questão e fortalecer os argumentos que procuram respondê-la, a partir das duas investigações as quais, encaminhadas de forma independente, convergem em muitos aspectos dos seus resultados.

Ambas as pesquisas basearam-se nos métodos da antropologia, por meio de trabalho de campo, que incluiu observação participante, elaboração de diário de campo, recolha de documentos, entrevistas. A análise de dados baseou-se na interpretação de significados, a maneira de Geertz (1989), e na teoria da prática, conforme Ortner (2007, 2011). Utilizamos dos de-

bates teóricos de José Jorge de Carvalho (2010) sobre as tensões e desigualdades que marcam as relações entre mestres e grupos de cultura popular, Estado e mercado de cultura, notadamente a indústria cultural. Consideramos ainda nossas diferentes experiências com cultura popular, a partir de posições de pesquisadores, público apreciador, e atuação artística em grupos populares.

Com a concordância da tríplice autoria formulamos as seguintes questões: como se organizam os grupos artísticos, baseados na estética popular, para inscrição e concorrência nos editais de financiamento de cultura, propostos por órgãos do estado de Pernambuco, promotores de políticas públicas com este cariz? Como se formaram tais políticas e quais os propósitos de editais públicos para financiar a cultura? Como os grupos se organizam internamente para atender as exigências destes editais? Como as políticas implicam, ou não, em inserção no mercado cultural? A partir destas questões pensamos em contribuir para um refinamento dos editais, de forma que as exigências que eles fazem, não tragam prejuízos para mestres e grupos de cultura popular.

Para analisar estas questões, tomamos como referência o caso que nos parece bastante emblemático (e ao mesmo tempo atípico) do grupo Bongar. Este grupo foi criado em 2001, por jovens ligados ao Terreiro Santa Bárbara – *Ilé Axé Oyá Meguê*, da Nação Xambá, localizado na cidade de Olinda – PE. O samba de coco sempre esteve relacionado às festas e rituais sagrados realizadas pelas filhas e filhos de santo do Terreiro^V. A fundação e a atuação do Bongar salientam aspectos importantes sobre políticas públicas, voltadas às culturas populares, no estado de Pernambuco nas últimas décadas. Também chama a atenção para mudanças nas relações sociais entre as comunidades e grupos culturais, produtoras de festas, ri-

tuais, com a esfera do Estado. Relações que são orientadas pelos instrumentos burocráticos dos editais para incentivo, apoio e fomento destes mesmos grupos, com rebatimentos em suas comunidades.

O artigo está dividido em dois itens. O primeiro traz uma contextualização mais geral acerca das políticas culturais. O segundo trata das práticas dos grupos para inscrição e concorrência em editais, a partir da trajetória do grupo Bongar. Nas considerações finais retomam-se a discussão sobre impasses e desdobramentos prejudiciais das políticas para os grupos de cultura popular. Tentamos reunir sugestões para evitar que, nos editais, sejam feitas exigências que criem obstáculos para a autonomia financeira e ritual dos grupos de cultura popular.

I.

Para compreender a participação do Bongar em editais de apoio e fomento às culturas populares, bem como seu processo de formação e dinâmicas sociais correlatas, é importante uma contextualização inicial sobre políticas públicas de cultura no Brasil. As relações do poder público com as chamadas “culturas populares” no país - seja no âmbito federal, estadual ou municipal - têm passado por uma série de transformações ao longo da história; implicando em modificações na forma de compreender as danças, músicas, rituais, festas, crenças, modos de fazer e algumas de suas tradições. O Estado brasileiro aderiu a tratados internacionais que preconizam o respeito e o fomento à diversidade cultural. Nas últimas décadas, várias ações e políticas públicas foram criadas para financiar as culturas populares. Elas decorreram dos avanços democráticos (ainda que frágeis), conquistados em razão da luta permanente de diferentes atores sociais, para alcançar maior participação política e verem aten-

tidas demandas históricas de segmentos da sociedade, afetados por desigualdades de riqueza, prestígio e poder^{VI}.

Considera-se, com relativo consenso, que os anos 1930 foram um marco importante para o desenvolvimento de políticas públicas estritamente voltadas para o campo da cultura no Brasil. A partir daí a administração governamental brasileira sofreu uma série de alterações em sua estrutura e normatização, mesmo que de forma descontínua, tardia, autoritária e ambígua, com o intuito de implantar ações de estado em acordo com o espírito “desenvolvimentista” vigente (ASSIS, 2007; CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007; ESTEVES, 2016). Esta tentativa de “modernização” - notadamente inspirada no modelo de administração racional weberiano^{VII} - repercutiu em diferentes campos de atuação do Estado (BRESSER-PEREIRA, 2007).

A partir dos anos 1930, na chamada “Era Vargas”, as relações do Estado com o campo cultural se transformaram. Tais relações caracterizaram-se, de modo geral, por atuações mais direcionadas e sistemáticas e pela criação de estruturas administrativas e burocráticas. Os resultados se materializaram em fundação, em ampla escala, de entidades museológicas, de órgãos de preservação, de instituições de pesquisa e de leis para regular a produção cultural. A maioria dos autores concorda que, a partir de então, o Brasil passou a desenvolver políticas públicas específicas para o campo cultural, com planejamento e continuidade no tempo (CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007; ESTEVES, 2016). Isto não evitou que as políticas públicas, de fomento às culturas populares, ficassem livres da forma patrimonialista de gestão do estado até o final do século XX. Foi recorrente a presença de políticos como “apoiadores individuais” ou “padrinhos” das manifestações populares, como estratégia de legitimidade de

sua gestão e de sua atuação como político (ALBERNAZ, 2004; CARVALHO, 2010; COSTA; MELLO; FONTES JULIANO, 2010, ESTEVES, 2016).

Somente nas últimas décadas as políticas públicas voltadas à cultura passaram por um processo de reorganização burocrática das instituições, orientada por uma perspectiva gerencialista em defesa de uma melhor “governança”^{viii} (CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007, 2015). As mudanças foram justificadas porque, garantiria, supostamente, uma maior isonomia, transparência, democratização no acesso e no controle de uso dos recursos públicos^x (FILGUEIRAS, 2011; LEITE, 2014). Tanto a sociedade como os órgãos de controle da administração pública requeriam que fossem cumpridas as normas e legislações vigentes, comumente permeadas pelo patrimonialismo, um tipo de guia oculto das práticas de gestores públicos.

Com isto, as relações do poder público com as tradições populares, vieram a ser realizadas, cada vez mais, por meio de procedimentos institucionais e burocráticos. Passaram a exigir dos representantes das expressões culturais uma série de transformações nas práticas e na dinâmica de suas tradições, incluindo a formalização jurídica dos grupos culturais, com base em uma lógica cada vez mais contratual e pragmática frente ao Estado.

De acordo com Arantes, Loureiro, Couto e Teixeira (2010), a Constituição previu, desde a sua promulgação em 1988, o controle mais intenso por parte dos órgãos de fiscalização e da sociedade sobre as ações do governo. Foi apenas a partir das últimas décadas que estas práticas de controle sobre a administração pública passaram a ser realizadas de forma mais efetiva, por meio de órgãos, tais como o Tribunal de Contas e o Ministério Público, e com a participação mais ativa da sociedade civil.

A administração pública, em suas diferentes esferas, passou a desenvolver uma série de normas, decretos e/ou portarias para regulamentar suas ações de fomento^x. Neste contexto, apesar de não tratarem as manifestações da cultura popular diretamente como um objeto passível de licitação, vieram a lidar com estas expressões culturais de modo bastante similar e lhes impondo rigorosos processos de formalização e burocratização (ESTEVES, 2016)^{xi}. Esta forma de lidar com os investimentos públicos, portanto, que, de alguma maneira, estariam consagrados em alguns campos da administração, passou também a ser utilizada de modo mais ou menos similar para lidar com os investimentos governamentais em relação às manifestações de cultura popular.

Foram instituídos ou mesmo ampliados diversos mecanismos de seleção pública, tais como os chamados “editais”, destinados à seleção de projetos e ações culturais, às “convocatórias” para apoio e apresentação artística em eventos e, por fim, às “premiações” e “concursos” para ações exemplares realizadas (CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007; ESTEVES, 2016). Estes mecanismos podem ser entendidos, de um modo geral, como diferentes atos oficiais instituídos pelo poder executivo com o propósito de garantir a isonomia e a transparência em suas ações.

Em Pernambuco, por exemplo, foi criado em 2002 o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura, instituindo um mecanismo de apoio e fomento permanente a projetos por meio de editais, com recursos advindos do Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS (PERNAMBUCO, 2002). Como aponta Menezes (2008), este mecanismo passou a ser uma importante ferramenta de financiamento da cultura no estado, junto aos demais processos de seleção e contratação direta durante os ciclos festivos, como Carnaval, São João, Natal; bem

como, os outros mecanismos de patrocínio e convênios firmados com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e a Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR).

Nos editais do Funcultura, e nos demais mecanismos de seleção estabelecidos pelo poder público, há a necessidade de cumprir uma série de exigências. Por exemplo: elaboração de projetos ou planos de trabalho, contendo normalmente apresentação do objeto e objetivo da ação; justificativa; detalhamento das etapas a serem executadas; período e local de execução; identificação da equipe principal; currículo ou portfólio, com as devidas comprovações; número de participantes; cartas de anuência; público alvo; estimativa de público a ser atingido; estimativa de receitas; produtos a serem gerados; plano de distribuição dos produtos; orçamento analítico de execução do projeto; cronograma físico-financeiro; dentre outros elementos.

Em alguns editais é necessário que a entidade seja juridicamente formalizada e, neste caso, que esteja quite com os seus compromissos fiscais em nível federal, estadual e municipal, para que se possa estabelecer o convênio com o poder público. Há também uma série de exigências relativas à prestação de contas que inclui: relatórios; registro de imagens que comprovem as atividades realizadas; cópia de cotações; notas fiscais e recibos; comprovante da distribuição dos produtos; comprovante de recolhimento de impostos; etc. Certamente é muita documentação, por isso o conjunto de pesquisas e de grupos populares critica este modelo como promotor de burocratização.

Em razão da complexidade do atual campo relacionado às políticas de fomento, as relações dos grupos culturais com o Estado têm sido estabelecidas, quase sempre, por meio dos chamados “produ-

tores culturais”. Os produtores detêm um conjunto de habilidades, conhecimentos e técnicas necessárias para transformar bens simbólicos em bens de consumo (ESTEVEZ, 2016). Ainda que saibamos que os bens de consumo, de uma maneira geral, estão “carregados de sentidos”, como nos apontaram Bourdieu (2009), Douglas e Isherwood (2006) e Sahlins (2004), pode-se dizer que a atividade de produção cultural, em última instância, está relacionada à capacidade de reduzir semiologicamente e transformar em um “produto” toda a complexidade e a dinâmica de uma expressão cultural^{XII}.

Tal “produto cultural” - que não deixa de ser algo extremamente rico em formas de expressão e cheio de sentidos para seus participantes - para que possa ser fomentado pelo poder público e posteriormente “consumido” como espetáculo, evento, oficina, registro musical, atração - ou “objeto de entretenimento” - necessita que seja pragmaticamente traduzido (e reificado) em um “projeto” ou “proposta”. Este, por sua vez, deve descrever de maneira sucinta, clara e objetiva como será executado, qual a sua importância social, cultural e econômica e quais os resultados serão obtidos a partir desta produção. Pensamos que uma cultura, ou seus eventos, que é vivida e traduzida em experiências pelas pessoas que a ela se sentem pertencentes, não pode ser objetificada dessa maneira (ORTNER, 2011)^{XIII}.

Este processo inicial de tradução pode parecer simples para a burocracia do Estado. Mas, seguindo Sherry Ortner, de fato exige uma série de conhecimentos específicos, que estão longe das práticas cotidianas e rituais do universo simbólico de muitos agentes que fazem a chamada “cultura popular”. Ao traduzir e transformar, por exemplo, um ritual ou uma festividade em uma proposta ou projeto cultural^{XIV}, estes mediadores atendem aos interesses de “transformações das tradições perfor-

máticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas” para satisfazer “desejos estéticos” de um determinado público consumidor na contemporaneidade, conforme discutido por Carvalho (2004, p. 7).

Não é por acaso, como demonstra Esteves (2016), que mestres dos maracatus de baque solto enfrentavam frequentemente enormes constrangimentos ao lidar com as exigências de formalização e burocratização impostas pelo poder público para concorrer aos editais. Por isso, a figura dos produtores culturais, muitas vezes, é imprescindível, tendo em vista que os maracatuzeiros têm dificuldade de lidar com os mecanismos de fomento a suas brincadeiras. Entretanto, a atividade de produção cultural é um serviço profissional, que deve ser remunerado, geralmente sendo um percentual do financiamento, implicando em novas despesas, que se somam às já existentes, as quais são indispensáveis à continuidade das agremiações. Neste sentido o caso do grupo Bongar nos parece bastante emblemático para compreender as mudanças exigidas na organização social dos grupos de cultura popular para ter acesso às políticas culturais que lhes são destinadas.

II.

Como discutido anteriormente, a principal política cultural em vigor no estado de Pernambuco, que proporciona dentre outras atividades: gravação de CD, DVD, realização de shows e oficinas, selecionados em editais públicos por meio da proposta de um projeto cultural é o Fundo de Incentivo à Cultura (Funcultura/PE). Em contraponto com a relação apresentada entre os maracatuzeiros, as políticas públicas de cultura e os produtores culturais, apresentamos agora a relação do Grupo Bongar e sua forma de lidar com as exigências dessas políticas.

Como mencionamos anteriormente, o Bongar foi criado em 2001, por um grupo de doze jovens ligados ao Terreiro da Nação Xambá. O processo de profissionalização artística do grupo e a relação de seus membros com as políticas culturais têm uma longa trajetória, que destoam da realidade da maior parte dos grupos ligados à chamada “cultura popular”. Em 2002, por exemplo, o terreiro da Nação Xambá foi transformado pela própria comunidade, em um memorial, com um rico acervo de fotografias e documentos relacionados à história da comunidade. Em 2004, seus membros foram um dos contemplados no concorrido edital, promovido pelo Ministério da Cultura, para seleção de Pontos de Cultura. Além disto, a região, onde está localizada sua sede, recebeu em 2006, da Fundação Cultural Palmares, a certidão de autorreconhecimento da comunidade como Quilombo Urbano (GUERRA, 2011; PALMARES, 2006). A trajetória de profissionalização artística dos integrantes do grupo Bongar acompanha, portanto, esta crescente organização da própria comunidade e sua relação com diferentes políticas públicas, que passaram a ser instituídas em nível federal.

O samba de coco executado pelo Bongar é cheio de sentidos, como assinalado na Introdução. Ele está relacionado com a tradição desta comunidade, que há décadas realiza uma roda de coco para celebrar o aniversário da Yalorixá “Mãe Biu”, Dona Severina Paraíso da Silva já falecida, e celebrar também o dia de São Pedro, 29 de junho (GUERRA, 2011). A festa reúne os filhos e filhas da casa e na última década ampliou o público que a prestigia para além da comunidade e vizinhança do Terreiro. É importante notar que os músicos se revezam nos instrumentos, usando o conhecimento do toque dos ilus, aprendido ao longo da vida no Terreiro. O coco é um ritmo e dança que promove uma integração coletiva. As pessoas dançam em grupos que permitem a

livre entrada e saída, ao mesmo tempo elas cantam os versos responsivos das músicas, executadas pelos percussionistas conduzidos por um mestre. É o mestre que puxa as toadas e faz a sequência musical, que mantém uma alternância de emoções intensas e mais brandas, propiciando uma duração longa no tempo.

O Bongar, portanto, surge e perdura há mais de 15 anos, a partir de uma inserção em políticas de Estado tanto para cultura, como para reconhecimento político dos direitos de reparação a população negra brasileira^{XV}. Somou-se a este conhecimento a ideia original de formar um grupo de coco, com intenções de preservar, propagar e continuar a tradição do terreiro, relacionada também com o enfrentamento às desigualdades raciais. Consideramos que esta convergência de fatores – mais políticas para cultura popular, ainda que burocratizada em excesso; mais políticas de enfrentamento ao racismo, ainda que insuficientemente institucionalizadas; remodelação do mercado cultural, e dos estilos aceitos pela indústria cultural, ainda que mantendo a intenção maior nos lucros – proporcionou ao Bongar um terreno mais aplainado, para concorrer em políticas públicas para cultura, por meio de editais.

O Bongar passou por várias formações, em 2016 era composto por: Guitinho, Nino, Beto, Memé, Túlio. Quando perguntados sobre a formação do grupo em 2001, seus integrantes remetem às relações de parentesco e amizade, por um lado, e por outro, ao conhecimento sobre o coco desde muito tenra idade. Estes fundadores – mais ou menos doze pessoas – ressaltam que são todos da mesma família, primos e irmãos, pertencentes ao Terreiro Xambá. Cada um trouxe consigo um conhecimento artístico aprendido no terreiro, incorporada como experiência^{XVI}. Apenas uma pessoa,

Jadiel, não era parente, mas sim um grande amigo, que tinha um conhecimento artístico mais erudito que compartilhou com o grupo – em certa medida, facilitando o diálogo com outros ritmos que marca o processo de profissionalização posterior.

O Grupo foi pensado como forma de resistência, inserindo a cultura popular num espaço de visibilidade e respeito. Ao mesmo tempo em que se destaca pela preservação da tradição, valorização e continuidade da cultura popular por meio do coco, se destaca também por assumir uma postura “profissional”, no sentido de adaptar-se para apresentações em “palco”, e não mais apenas no “terreiro”. Guitinho explica que essa postura profissional, essa adaptação, ocorre em forma de resistência. Segundo ele, o principal objetivo do grupo é conquistar espaços para a cultura popular. Tocar em palco, nos festivais e eventos famosos, possibilita a visibilidade, fortalece o reconhecimento e serve também de exemplo e estímulo para que outros grupos, também de cultura popular, possam alcançar o mesmo sucesso.

Nesse processo o Bongar compreendeu que se profissionalizar, implicava em se adequar às exigências do mercado cultural, se quisesse trilhar um caminho de continuidade no tempo, acompanhado por formação de um público abrangente e que mantivesse o interesse renovado na sua produção artística. A política de editais, especialmente do Funcultura, parecia uma excelente estratégia para obter recursos e colocar em prática estes objetivos. O encontro do grupo com Marileide Alves, jornalista de formação e produtora do Bongar, foi fundamental para desmistificar os editais, descobrir como inscrever-se, rompendo a barreira da burocracia e conseguir financiamento. Vencer nos editais propiciou um processo de profissionalização e sofisticação técnica do grupo, que ocorreu com relativo planejamento e pela prática cotidiana, na qual eles levavam a

experiência e o conhecimento que tinham e praticavam no terreiro – sua cultura de pertença – para os palcos.

Esse entendimento de se profissionalizar, segundo Marileide, sempre foi um desejo do grupo, ir além do espaço do terreiro, não ficar parado, como já dito, sinalizando para um sentido de sucesso. Eles passaram a investir no conhecimento técnico das aparelhagens eletrônicas, para reunir com o conhecimento de percussão, ocorrido no curso da vida no Terreiro Xambá. Também se voltaram para qualquer tipo de informação sobre como alcançar o reconhecimento do seu trabalho. Ainda de acordo com Marileide, o meio principal para o acesso a essas informações é a internet, além dos amigos e da rede de cultura na qual o grupo está inserido, devido ao seu posicionamento político, ativista, caracterizado por fazer arte, difundir a cultura e lutar pelas causas do povo negro.

Outro elemento característico e de extrema importância para o desenvolvimento profissional de um grupo de cultura popular, é sua forma de organização, seu modo de se relacionar para e com o trabalho. É através disso que podemos compreender melhor a relação do grupo com as políticas culturais, com os editais de fomento – principal recurso utilizado por eles – para conseguirem se inserir e se manter no mercado cultural, por meio da produção e venda de seus produtos^{XVII}.

Na organização do Bongar, a figura de Marileide, como produtora cultural, foi fundamental para concorrer e vencer nos editais^{XVIII}. Ela encarregava-se de: descobrir editais; inscrever o grupo – por via eletrônica e/ou presencial; reunir documentos para inscrição; acompanhar as etapas de seleção, até o resultado final. Também se encarregava de administrar os recursos financeiros e realizar as prestações de contas. Como afirmamos no item anterior, o conjunto de papéis e etapas seletivas é

numeroso e também oneroso em termos de dinheiro, tempo e trabalho para responder às exigências burocráticas. Neste sentido a presença de Marileide voltada para esta empreitada de editais públicos, deu aos músicos do Bongar tempo e tranquilidade para investir na criação musical, com exclusividade. Isso faz enorme diferença na organização dos grupos de cultura popular. Ao longo do processo, os músicos do Bongar aprenderam com Marileide os meandros dos editais, de tal maneira, que mesmo no palco, eles desenvolvem atividades que alimentarão exigências burocráticas futuras, como por exemplo, realizar registros fotográficos adequados. Este conhecimento permeia a organização atual do grupo, com uma divisão de trabalho entre seus integrantes que contemplam as atividades artísticas, bem como a divisão de responsabilidades administrativas conduzidas por Marileide.

A partir daí podemos compreender que para o grupo se manter profissionalmente e atuante no mercado cultural, ele vive num constante processo de aprendizagem, estudando, tocando, fazendo música, trocando conhecimentos, interagindo com outras tradições, sempre se atualizando. Com o objetivo de estar sempre em destaque em seu meio, utilizam as redes sociais como principal forma para estabelecer um vínculo com seu público e divulgar tudo o que está acontecendo na vida profissional e artística do Bongar. E como fruto desse processo de profissionalização, desse amadurecimento artístico, dessa construção de uma consciência profissional, da dedicação exclusiva dos integrantes do grupo a sua carreira, vem a possibilidade de viver de seu trabalho, por meio da venda dos produtos artísticos.

Podemos pensar que a posição e a ação do Bongar no mercado cultural, vencendo os editais e ganhando os recursos por mérito próprio, tornaram-se exemplos positivos para outras comunidades acio-

narem sua própria arte, e seguir caminho semelhante ao dele. Desse modo, consideramos que conhecer e ter o domínio da técnica da cultura ocidental sobre burocracia estatal, bem como das tecnologias ligadas à amplificação da música, foi muito importante para seu sucesso. O Bongar conseguiu um espaço artístico para a cultura popular, uma relação mais equitativa no mercado cultural, e sendo também um exemplo para outros gêneros artísticos da cultura popular. Ousamos sugerir que o seu sucesso também pode ter sido uma justificativa para a continuidade das políticas culturais no formato de editais. Destacamos ainda que o Bongar desenvolveu uma “tecnologia social” que favorece tanto os grupos populares como suas comunidades de origem^{XIX}.

Desse ponto de vista a política de editais mostra-se em parte positiva. Entretanto, o trabalho de campo junto ao Bongar permite-nos verificar que sua relação com o produtor cultural pode ser caracterizada como horizontal. Ou seja, Marileide não foi apenas uma produtora cultural, ela tornou-se uma aliada do grupo, compartilhando seus conhecimentos, de forma que seu trabalho como produtora teve um retorno constante, e não apenas pontual. Nem todos os grupos tiveram a possibilidade de realizar parcerias do mesmo tipo. Como apontado no primeiro item, os maracatus de baque solto ficam dependentes dos produtores, com exemplos reconhecidos de exploração dos mesmos do trabalho e do conhecimento dos mestres de cultura popular. Como disse Carvalho (2010), um tipo de canibalização da cultura popular, diretamente relacionada com sua espetacularização.

Considerações finais

Como vem sendo problematizado nesse trabalho, a burocratização das políticas públicas de cultura afeta a or-

ganização interna dos grupos de cultura popular. Por um lado, as exigências dos editais vão além e são inadequadas aos conhecimentos dos mestres de cultura popular. Neste sentido limita suas ações junto ao estado para ter acesso a financiamento público, porque os idealizadores destas políticas, não levam em conta o conhecimento dos próprios mestres sobre como gerir e financiar a cultura popular. Conforme descrito por Carvalho a cultura popular se diferencia da indústria cultural e de outros tipos de eventos estéticos, por ter se mantido de forma autogestionária e autofinanciada ao longo de uma história, no geral de resistência, para manter suas especificidades culturais nos contextos de sociedades capitalistas.

Por outro lado, para vencer esta barreira de conhecimento técnico da burocracia do estado exposta nos editais, os mestres e grupos populares podem se tornar dependentes de terceiros para conquistar recursos que o próprio estado, por meio das políticas públicas, quer democratizar. A posição, os limites de atuação e os valores de remuneração, da figura do produtor cultural, não são claramente definidas nos editais. Esta falta de regulação da relação entre produtores, mestres e grupos de cultura popular, deixa espaço para atuações verticalizadas dos produtores culturais. Desse modo a relação corre risco de tornar-se assimétrica, com ganhos maiores para os produtores em detrimento dos grupos populares.

Concordando com José Jorge de Carvalho (2010) a espetacularização, que é simultaneamente um processo estético, político e econômico, na ausência de uma atenção dos gestores públicos sobre os limites dos editais para a promoção da autogestão dos grupos populares, pode tornar-se uma regra, e não uma exceção. O grupo Bongar é uma exceção porque reuniu-se, desde sua formação, com uma produtora cultural disposta a ensinar e a

aprender, bem como aliando-se ao grupo no seu percurso bem-sucedido, de maneira que trabalha com o grupo, quase com total exclusividade. Se este exemplo fosse utilizado para pensar as políticas de editais, com o intuito de refazê-las, os grupos de cultura popular poderiam entrar e permanecer no mercado com maior independência de recursos públicos, alcançar sucesso e em simultâneo, manter a autonomia e controle sobre seus conteúdos e significados culturais expressos pela estética de sua arte.

Bibliografia

- ALBERNAZ, Lady Selma F. *O “Urrou” do Boi em Atenas: Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.
- ARANTES, Rogério B.; LOUREIRO, Maria Rita; COUTO, Cláudio; TEIXEIRA, Marco Antônio. Controles democráticos sobre a administração pública no Brasil: legislativo, tribunal de contas, judiciário e Ministério Público. In: LOUREIRO, Maria Rita; ARBUCIO, Fernando Luiz; PACHECO, Regina Silvia. (orgs.). *Burocracia e política no Brasil: desafios para o Estado democrático no século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010.
- ARAÚJO, Gabriela Pimentel de. *O espaço da Cultura popular no mercado cultural: Análise do processo de profissionalização do coco através do Grupo Bongar*. Recife: Monografia – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH, Ciências Sociais, 2017.
- ASSIS, Maria Elisabete A. *Cultura como Marketing, Marketing como troca: a reciprocidade e o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRASIL, Regulamentação das normas para licitações e contratos da Administração pública. Lei 8.666, de 21 de junho de 1993. *Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências*. Brasília, DF, 1993.
- BRASIL. Constituição. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Burocracia Pública e Classes Dirigentes no Brasil. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba: 28, p. 9 – 30, 2007.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, ano 14, vol.21 (1), p. 39-76, 2010.
- CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento. In: TORRES, Maria Helena; TELLES, Lucia Silva (ed.). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP (Encontro e estudos; 5), 2004.
- COSTA, Leonardo; MELLO, Ugo; JULIANO, Viviane F. Avaliação de área de formação em organização da cultura: apenas ações de uma política estruturada? In: RUBIM, Antônio A.C. (org.) *Políticas Culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 67–85.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- ESTEVES, Leonardo Leal. *“Cultura” e burocracia: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia e Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- FILGUEIRAS, Fernando. Transparência e controle da corrupção no Brasil. In: AVRITIZER, Leonardo; FILGUEIRAS, Fernando (orgs.). *Corrupção e sis-*

tema político no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GRUMAN, Marcelo. Políticas públicas e democracia cultural no Brasil. *Enfoques On-Line: Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação em Sociologia*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 7, n2, p. 9 – 26, 2008.

GUEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Gen., 1989.

GUERRA, Lúcia Helena. Memória e etnicidade no Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê. *Ciências Sociais Unissinos*. São Leopoldo, Vol. 47, N. 3, p. 284-291, set/dez, 2011.

LEITE, Ana Flávia Cabral. *Organizações Sociais da Cultura - um modelo de sucesso: O caso da Fundação OSESP*. São Paulo: Editora Pau-Brasil, 2014.

MENEZES, José Luiz M. *Ainda chegaremos lá: História da Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 2008.

ORTNER, Sherry B. Conferência de Sherry B. Ortner na Reunião Brasileira de Antropologia (2ª: Goiânia: 2006) *Conferências e práticas antropológicas / textos de Bárbara Glowczewski (et.al.); organizadores Miriam Pillar Grossi, CorneliaEckert, Peter Henry Fry. – Blumenau: Nova Letra, 2007.*

ORTNER, Sherry B. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*. vol.17, no. 2. Rio de Janeiro, 2011.

PALMARES. “Comunidade Xambá, do Portão do Gelo, recebe certidão de autoreconhecimento pela FCP” em Fundação Cultural Palmares, 27 de set. 2006. Disponível em <<http://www.palmares.gov.br/archives/1730>> Acesso em 28 de setembro de 2017.

PERNAMBUCO, Consolidação e Alteração do Sistema de Incentivo à Cultura do estado de Pernambuco. *Lei 12.310*, de 19 de dezembro de 2002. Consolida e Altera o Sistema de Incentivo à Cultura, e dá outras providências. Pernambuco, 2002.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA. 2007. p. 11–36.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-31.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos de uma sociologia compreensiva*. Vol. 2. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

Recebido em 12/01/2018

Aprovado em 23/02/2018

I Gabriela Pimentel de Araújo. Graduada em Ciências Sociais e mestranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Contato: gabbypimentell@gmail.com

II Leonardo Leal Esteves. Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado PNPd/CAPES e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Contato: leonardolesteves@gmail.com

III Lady Selma Ferreira Albernaz, Professora Associada 2, Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Contato: selmaalbernaz@gmail.com

IV A primeira pesquisa embasou o trabalho de conclusão de curso (TCC) em ciências sociais, defendido por Gabriela Pimentel de Araújo (2017), sobre a trajetória de profissionalização do grupo Bongar por meio de editais públicos de financiamento de cultura em Pernambuco. A segunda pesquisa resultou na tese de doutorado em Antropologia, defendida por Leonardo Leal Esteves (2016), sobre as exigências burocráticas do estado aos grupos de cultura popular para concorrer e vencer em editais de financiamento público, elaborados pelos órgãos de políticas culturais. Ambos os cursos estão vinculados ao Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco.

V Ver Lucia Helena Guerra (2010) para maiores aprofundamentos sobre história do Terreiro Xambá.

VI Para uma discussão sobre distribuição de prestígio, poder e riqueza ver Ortner (2007; 2011).

VII Segundo Weber, a administração moderna (2004, p. 198): “Rege o princípio das competências oficiais fixas, ordenadas, de forma geral, mediante regras: leis ou regulamentos administrativos, isto é: 1) existe uma distribuição fixa das atividades regularmente necessárias para realizar os fins do complexo burocraticamente dominado, como deveres oficiais; 2) os poderes de mando, necessários para cumprir estes deveres, estão também fixamente distribuídos, e os meios coativos (físicos, sacros ou outros) que eventualmente podem empregar estão também fixamente delimitados por regras; 3) para o cumprimento regular e contínuo dos deveres assim distribuídos e o exercício dos direitos correspondentes criam-se providências planejadas, contratando pessoas com qualificação regulamentada de forma geral”.

VIII Como observa Ana Flávia Leite (2014) este princípio foi defendido inicialmente a partir da chamada “Reforma Gerencialista” no final dos anos 1990. De acordo com a autora, “a reforma do Estado, que ganhou a alcunha de Reforma Gerencial da administração pública, foi um movimento de transformação implantado no primeiro mandato do Governo Fernando Henrique Cardoso, mais precisamente a partir de 1995, com o objetivo de, em um primeiro plano, aprimorar a qualidade da gestão pública e, em segundo plano, de promover a ‘racionalidade’ segundo fins, na acepção weberiana” (Leite, 2014, p. 19). A partir de 2002, estes mecanismos passaram a ser utilizados para regulamentar boa parte dos investimentos no campo da cultura.

IX De acordo com Filgueiras (2011), diferentes diagnósticos reconheceram uma histórica desorganização, ineficiência e corrupção da estrutura burocrática do Estado brasileiro, incrementadas após a Era Vargas. Por pressão de organismos internacionais o poder público procurou adotar, em meados dos anos 1990, o chamado modelo “gerencialista”, sob o comando do ex-ministro Bresser-Pereira, regido pelos princípios de descentralização, da *accountability*, da inclusão social e da eficiência fiscal.

X Com base no inciso XXI, do Art. 37º da Constituição Federal de 1988, e na Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993, que tratam das normas gerais para contratação das obras, serviços, compras e alienações pelo poder público.

XI Conforme a regulamentação relativa aos investimentos públicos, “ressalvados os casos especificados na legislação, as obras, serviços, compras e alienações devem ser contratados mediante processo de licitação pública”. A licitação “destina-se a garantir a observância do princípio constitucional da isonomia e a selecionar a proposta mais vantajosa para a Administração” (Brasil, 1988).

XII Referendando-se em José Jorge de Carvalho (2004; 2010), Esteves (2016) demonstra as diferenças entre as apresentações artísticas de grupos, como os maracatus de baque solto, consoante suas modalidades: palcos ou desfiles em passarelas, durante o Carnaval, e as atividades promovidas pelos próprios folgozes, para a comunidade em suas sedes e terreiros. O autor conclui que rituais, com densidade e intensidade simbólicas (como uma sambada) relativas ao sentimento de pertencimento e afirmação de valores culturais, são espetacularizados, com fins de entretenimento de foliões e turistas, durante o Carnaval.

XIII No sentido que a cultura é um tipo de lente para ver e constituir o mundo. Cultura na sua dimensão subjetiva constitui pessoas, e por mais reflexiva que seja, não se objetiva em termos racionais como pretendem os burocratas, veja-se os trabalhos de Ortner indicados em nota anterior.

XIV Conforme afirmado antes, determinando: tempo de apresentação, números de integrantes, papéis sociais formalmente definidos, etc.

XV A discussão sobre profissionalização do Bongar ancora-se no trabalho de Araújo, 2017.

XVI No sentido de reunir, o que foi vivido, com reflexões sobre sentir, pensar e agir, de forma que permite situar-se socialmente, relacionando seu grupo de pertença com a cidade, numa perspectiva de justiça.

XVII De acordo com os integrantes do grupo, eles reconhecem o resultado do seu processo de “profissionalização” enquanto produtos, quais sejam: CDs, DVDs, aulas-espetáculo (o conteúdo apresenta as diferentes variações rítmicas do coco; formas de toque e de dança; postura de palco; etc.), shows.

XVIII Para ser produtor cultural – pessoa física ou jurídica – o proponente deve se cadastrar no Funcultura, no Cadastro de Produtor Cultural (CPC), pelo menos 6 meses antes do edital que pretende concorrer. A pessoa submete-se a uma avaliação técnica do seu currículo, devidamente comprovado. A partir daí torna-se apto a representar grupos culturais.

XIX O termo tecnologia social foi utilizado por Gabriela Pimentel e acatado pelos demais autores. Ele descreve o investimento técnico e intelectual para reunir conhecimentos tradicionais de grupos de cultura popular, com uma ação política de enfrentamento de desigualdades, especialmente da população negra, com as exigências burocráticas do estado, de modo a ter acesso a financiamentos que retornam positivamente para o grupo artístico e sua comunidade. A inspiração para o termo surgiu de uma conversa informal com Marcelo Renan, pesquisador e funcionário da Fundarpe, a quem agradecemos.

**Cidadania Cultural:
entre a democratização da cultura e a democracia cultural**

**Cidadania Cultural:
entre la democratización de la cultura e la democracia cultural**

**Cultural Citizenship:
between democratization of the culture and cultural democracy**

Valmir de Souza¹

Palavras chave:

Cultura

Democracia

Democratização

Gestão

Política cultural

Resumo:

Análise de dois paradigmas de políticas culturais, democratização da cultura e democracia cultural, apresentando diferentes experiências de gestão cultural na Europa e no Brasil que adotaram estes dois modelos, com ênfase na gestão cultural em São Paulo.

Resumen:

Análisis de dos paradigmas de políticas culturales, democratización de la cultura y democracia cultural, presentando diferentes experiencias de gestión cultural en Europa y Brasil que adoptaron estos dos modelos, con énfasis en la gestión cultural en São Paulo.

Palabras clave:

Cultura
Democracia
Democratización
Gestión
Política Cultural

Keywords:

Culture
Democracy
Democratization
Management
Cultural Policy

Abstract:

Analysis of two paradigms of cultural policies, cultural democratization and cultural democracy, presenting different experiences of cultural management in Europe and Brazil that adopted these two models, with emphasis on cultural management in São Paulo.

Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural

Serão discutidos, neste artigo, dois paradigmas de política cultural: a *democratização da cultura*, voltada para a difusão da cultura de elite e a *democracia cultural* que enfatiza o reconhecimento da produção autônoma. Este tema tem recebido a atenção por parte de estudiosos das políticas culturais com enfoques mais voltados para as produções e atividades culturais. Depois de apresentar os paradigmas, apontaremos para algumas políticas clássicas que operaram com estes modelos, principalmente na Inglaterra e na França. À luz dos dois paradigmas, vamos analisar a gestão cultural em São Paulo e sua Política de *Cidadania Cultural* que incorporava elementos dos dois modelos, ainda que na prática da gestão tenha preponderado a estratégia da difusão e fruição de bens culturais.

Democratização da cultura

Para Ezequiel Ander-Egg (1987), o paradigma da *democratização da cultura* pretende ampliar o acesso do grande público à cultura e à vida artística, caracterizando-se por distribuir os benefícios da cultura para a população, mediante a difusão desde as instituições, e consistiria em proporcionar conhecimentos e serviços da elite cultural, buscando diminuir a desigualdade no acesso aos bens culturais, bem como ao patrimônio histórico.

Aí predomina a ideia de um público consumidor de cultura, receptor de bens e serviços, e se utiliza dos “templos culturais” como lugares privilegiados de realização da ação cultural, com ênfase no

direito ao acesso à cultura artística. Mas além do acesso, também pressupõe a produção de um tipo de arte e cultura que se baseia na cultura estabelecida. Portanto, junto com a distribuição dos bens culturais de uma elite, haveria a possibilidade de se fazer arte, com os critérios da produção cultural vigente.

Esta prática apoia-se na burocracia cultural para dar conta destas tarefas, o que pressupõe a ação do Estado. O mote aqui seria a cultura ao alcance de todos, e o cidadão seria visto como receptáculo de uma ação cultural do Estado ou da iniciativa privada (ANDER-EGG, 1987, p. 42-45).

Corroborando esta linha de raciocínio, e centrado na experiência de países latino-americanos, Nestor Garcia Canclini afirma: “Este paradigma [democratização da cultura] concebe a política cultural como um programa de distribuição e popularização da arte, o conhecimento científico e as demais formas de ‘alta cultura’. Sua hipótese se baseia na ideia de que uma melhor difusão poderá corrigir as desigualdades no acesso aos bens simbólicos.” (CANCLINI, 1987, p. 46, tradução própria).

Esta concepção, tendo como objetivo a difusão cultural, opera com o conceito de cultura restrito ao campo das artes consagradas. Estas ideias têm sido disseminadas e praticadas por duas *tradições de políticas culturais*, que iremos revisar brevemente por trazerem elementos que auxiliam no estudo da gestão cultural em São Paulo.

A tradição inglesa

A primeira tradição, iniciada nos anos 1940, tem como base a atuação do Arts Council (A.C.), na Inglaterra, inaugurado por John Maynard Keynes, em 1946. Este órgão foi criado em um momento

em que o Estado, através das artes e da cultura, trabalharia para levantar a autoestima da população inglesa, no Pós-Segunda Guerra, apoiando uma política de retomada do desenvolvimento econômico, buscando, além de financiar as artes, preservar a herança cultural nacional. Este é o momento do *Welfare State* (VOLKERLING, 1996, p. 196)

O Arts Council estabeleceu uma política que operava no sentido de investir nas artes através de “corpos governamentais semiautônomos” que repassavam fundos às instituições privadas. Sobre a instalação do A.C, Keynes observa, em um programa de rádio da BBC, que “um corpo semi-independente é dotado de fundos modestos para estimular e manter quaisquer corpos ou sociedades [artísticos] sejam da iniciativa privada ou local.” (apud UPCHURCH, 2004, p. 203, trad. própria). Essa modalidade de política cultural era operada por comissões independentes que julgariam os projetos e propostas artísticas (avaliação pelos pares), aplicando-se o princípio do “arm’s length” (administração a distância), ainda que se considerasse o papel do Estado como fomentador das artes. Para a época, esta política se apresentava como uma inovação no financiamento das artes.

Em sua atuação no A.C., Keynes sofreu críticas sobre o direcionamento dos subsídios. Para alguns, suas intervenções não procuravam desenvolver a criatividade artística, mas sim as instituições que abrigavam os artistas de áreas como ópera, dança e teatro, que teriam recebido as maiores porcentagens das verbas públicas (UPCHURCH, 2004, p. 204, 214 e 216).

Esta política cultural tinha como objetivo investir na produção da “boa cultura” para todos e não apenas para uma classe alta que já era consumidora dessa cultura. Ainda assim, este modelo estava voltado para a produção e reprodução de uma cul-

tura de classes alta e média, principalmente na fase “fundacional” (1945-65), considerada “idealista”, e que baseava seu discurso na universalização de uma monocultura branca e urbana, pretendendo ao mesmo tempo o “esclarecimento” artístico de uma camada social de produtores e fruidores de artes (VOLKERLING, 1996, p. 193-4).

A tradição francesa

A segunda tradição, francesa, teria a centralidade do Estado como diferencial em relação à política cultural inglesa. A ideia de cidadania e de política cultural tem sido considerada uma “invenção” francesa, tradição na qual o Estado teria o papel de subvencionador de programas culturais e artísticos, apoiando projetos e criando empregos públicos (URFALINO, 1989 e 2004). Enfim, o Estado atuaria diretamente como patrocinador das artes e da cultura.

Nesta tradição, principalmente em seus inícios, o domínio das políticas culturais do Estado se limitou, durante muito tempo à preservação do patrimônio, à difusão do que era produzido pela elite cultural, apoiando a criação artística tradicional. Mais recentemente, ampliou o escopo da atuação do Estado, com a descentralização cultural, mas ainda assim, conservaram-se as tradições de apoio estatal (MOULINIER, 1999, p. 27 e 29). Assim como na tradição inglesa, esta política cultural ainda estaria pautada pela prática difusionista da cultura consagrada, não levando em conta a produção cultural de grupos e comunidades não hegemônicas presentes na sociedade francesa. O conceito subjacente nessas duas tradições de política cultural estava restrito às produções artísticas estabelecidas.

A experiência francesa dos anos 1950 a 1970 sofreu reavaliações e críticas por parte de estudiosos e pesquisado-

res que se debruçaram sobre as gestões culturais daquele país, devido ao caráter “restrito” da política francesa de democratização da cultura. Sabe-se que a partir dos 1970, a ideia de desenvolvimento cultural e a ampliação do conceito de cultura, a política tradicional do Ministério da Cultura teve de ser revista à luz dessas novas percepções (DONNAT, 2003).

Assim, o que diferencia as duas tradições acima citadas, é a menor ou maior ênfase dada ao papel do Estado. Na tradição inglesa, este teria função de financiar sem interferir no processo de escolha do que viria a ser financiado, utilizando-se para isso de comissões julgadoras autônomas do poder público. Já na tradição francesa, o Estado teria função precípua na definição dos investimentos públicos, através de subvenções diretas. As duas políticas, no entanto, convergem quanto ao paradigma da democratização do acesso às belas artes.

Democracia cultural

O outro paradigma de política pública voltada para a cultura, a *democracia cultural*, teria a função de proporcionar a indivíduos, grupos e comunidades instrumentos necessários para desenvolver suas potencialidades culturais, com a possibilidade de os cidadãos participarem ativamente da vida social. Nesta perspectiva, a população se apropriaria de meios necessários para desenvolver suas *próprias* práticas, dinamizando a cultura local a partir de suas referências e não tendo como horizonte somente as práticas artísticas consagradas. O centro desta concepção tem a ver com a cultura local e autônoma, enfatizando-se a *cultura realizada por todos*. O mais importante passa a ser a participação na criação e nos processos culturais. Aqui, a cultura é vista como processo em que cada um possa conduzir sua vida de modo autônomo, com o fim de

desenvolver o conjunto de suas potencialidades, com especial atenção à identidade cultural. Esta política busca valorizar as produções e ações culturais independentes, sem que o Estado interfira nas escolhas e nos fazeres de grupos e comunidades (ANDER-EGG, 1987, p. 41-45).

Neste diapasão, Néstor Garcia Canclini (1987), adota a expressão *democracia participativa* com sentido assemelhado ao de democracia cultural como sinônimo de um projeto abrangente em que a população participasse das decisões do fazer cultural. Afirma o autor:

Diferentemente das posições unidimensionais e elitistas que sustentam os paradigmas do mecenato, tradicionalista, estatal e privatizante, e se infiltram inclusive no modelo democratizador, esta concepção defende a coexistência de múltiplas culturas em uma mesma sociedade, propicia seu desenvolvimento autônomo, e relações igualitárias de participação de cada indivíduo em cada cultura e de cada cultura em relação às demais. Posto que não há somente uma cultura legítima, a política cultural não deve dedicar-se a difundir só [cultura] hegemônica, mas a promover o desenvolvimento de todas que sejam representativas de toda a sociedade (CANCLINI, 1987, p. 50, 51, tradução própria).

Canclini destaca que seria natural que os partidos de esquerda se envolvessem com esta concepção, já que historicamente lutaram por democracia e pela democratização da cultura. Mas aponta que mesmo partidos progressistas “participaram de concepções antidemocráticas, ou pela via do estatismo, ou pela do partidocratismo, e acabaram em alguns momentos impondo “às classes subalternas concepções paternalistas de democratização.” (CANCLINI, 1987, p. 50, 51, tradução própria).

Canclini e Ander-Egg concordam que este paradigma se baseia num conceito ampliado de cultura, indo além da cultura *mainstream*. Essa abrangência do conceito se fez notar em vários lugares que buscaram inovar as políticas culturais com a participação de um maior número de pessoas no campo da cultura. Por exemplo, no caso da tradição inglesa, especialmente do Arts Council, Franco Bianchini (1987) mostra como a gestão dos trabalhistas no Conselho (GLC, 1981 a 1986) politizou a questão cultural, promovendo uma visão de cultura mais ampla, depois de um período de despolitização do A. C., que também tinha como horizonte as práticas culturais do *establishment*.

Neste período, o Conselho incentivou ações ligadas a grupos e movimentos sociais, de gênero, etnias, etc, indo além da área estritamente artística, ampliando o conceito de cultura na política cultural. A política dos trabalhistas também enfatizava a manutenção e melhoria dos equipamentos tradicionais, a programação cultural em praças públicas para ampliar o acesso da sociedade londrina aos eventos, especialmente das populações das periferias e das culturas popu-

lares urbanas que tinham poucas oportunidades de produzir cultura (BIANCHINI, 1987, p. 103 e 104).

Essa política de democracia cultural, no âmbito da “virada comunitária”, passou a dar destaque ao multiculturalismo, se posicionando na contracorrente da fase fundacional da política cultural inglesa. Passou-se a valorizar a presença e o trabalho de vários grupos, e também a se pensar no desenvolvimento comunitário. Essa prática se disseminou por vários países, como Austrália, Nova Zelândia e Canadá, incluindo questões ligadas às etnias e povos nativos dessas regiões. Previa-se aí a participação direta de grupos e comunidades, no sentido de empoderar esses sujeitos para efetuar mudanças culturais, inclusive escolhendo suas próprias criações e ações culturais. (VOLKERLING, 1996, p. 194, 198). Com isso, percebe-se uma forte inflexão em relação à ideia da democratização da cultura, promovendo uma guinada também na concepção de cultura pressuposta nas políticas culturais.

A tabela 1 ilustra e sintetiza os dois paradigmas analisados.

Modalidade de políticas	Ação	Evento	Público
Políticas de democratização cultural	Cultura como belas artes	Ampliar o acesso à cultura consagrada	Centros culturais para difusão, grupos e orquestras públicas subsidiadas
Políticas de democracia cultural (I)	Cultura como modo de vida	Apoiar a produção simbólica de segmentos sociais	Leis e editais de fomento à cultura comunitária
Políticas de democracia cultural (II)	Produção artística amadora	Incentivar a produção de arte amadora	Cursos e oficinas

Tabela 1: Políticas clássicas de produção e difusão cultural

Tabela reproduzida (com alterações) a partir do trabalho de Luciana Lima, Pablo Ortellado e Valmir de Souza (2013)

Contexto da Política de Cidadania Cultural (1989-1992)

Durante os anos 1980 houve grande efervescência nos debates sobre as questões culturais no Brasil. No campo político progressista foram elaboradas propostas de políticas culturais, que não eram levadas em conta no conjunto das políticas sociais. Alguns governos locais progressistas passaram a destacar a questão cultural nos programas e políticas sociais, como foi o caso da administração em São Paulo, com a política de Cidadania Cultural que passou a ser uma das referências no país. Outras administrações também incrementaram seus orçamentos na área de cultura, como Santo André, Porto Alegre, São Bernardo do Campo, como documentado na Revista N. 12 Do Instituto Pólis. O caso de São Paulo se tornou emblemático devido à importância estratégica do município no contexto nacional e também pela dimensão territorial e simbólica da cidade.

A gestão pública municipal se deparou com a falta de uma tradição de política cultural que tivesse a cidadania como foco, o que a levaria a romper com a série histórica da ausência do Estado nesse campo. O problema da falta de tradição nessa área se localizava em outros lugares do Brasil, como registrado no *Modo Petista de Governar*: "... no caso da cultura, os secretários municipais e coordenadores municipais tiveram que inventar por conta e risco uma política cultural no âmbito dos municípios" (BITTAR, p. 194). Para a "reinvenção de uma tradição" a gestão revisitou gestores públicos anteriores, ressignificando projetos culturais que se orientavam pelo paradigma da democratização da cultura, e buscando a participação das comunidades nos projetos da cidade.

Um dos pilares da reinvenção da política cultural para cidade de

São Paulo teria que se constituir com base na ideia de direito à cultura preconizado no Programa de Governo (CHAUÍ, 2006, p. 136). Conceber a cultura como direito constituiu, para a época, uma novidade no campo das políticas públicas, e implicava colocar novas tarefas ao Estado como indutor do fazer cultural.

Essa política se posicionava como antagonista em relação à fragilização do papel do Estado no campo social nos anos 1980-90, e invocava o papel das políticas públicas como essenciais para a população. Para isso a política de Cidadania Cultural teria de enfrentar a tradição do populismo cultural e a onda neoliberal (CHAUÍ, 1992, p. 5). Marilena Chauí se opunha frontalmente às forças de mercado e às forças da indústria cultural, predominantes no período da gestão, contrapondo a essas forças a ideia de direito à cultura.

Assim, a política cultural desse período pretendia promover uma política de acesso à cultura, combinada com a experimentação como um direito. Em seu discurso de posse, a secretária indica uma política direcionada aos produtores e criadores de símbolos, à experimentação artística "de vanguarda", mas também aos trabalhadores. Vejamos:

Se a Secretaria de Cultura pretende ser espaço de representação e de participação dos que trabalham na criação dos símbolos que constituem a cultura, se pretende ser o espaço de encontro para os que desejam fruir os bens culturais e descobrir suas capacidades como criadores de símbolos, ela só poderá fazê-lo concebendo a cultura do ponto de vista da cidadania cultural. Isto significa que tomará a cultura como um direito do cidadão e, em particular, como direito à criação desse direito por todos aqueles que têm sido sistemática e deliberadamente excluídos do direito à cultu-

ra neste país: os trabalhadores, tidos como incompetentes sociais, políticos e culturais, submetidos à condição de receptores de ideias, ordens, normas, valores e práticas cuja origem, cujo sentido e cuja finalidade lhes escapam. Mas esta Secretaria também dedicará seus esforços para promover o direito à cultura daqueles criadores cujo trabalho experimental nas artes, nas técnicas, nas ciências e nas práticas socioculturais têm sido bloqueado, impedido, censurado e não reconhecido pelos poderes estabelecidos (CHAUÍ, 1989, p.3).

Depreende-se daí que a criatividade dos trabalhadores e a criação artística experimental seriam tratadas igualmente. Sem abandonar as práticas mais consagradas de produção cultural, a política sinalizava um avanço significativo nos direitos culturais dos “não-artistas”. Esta tensão perpassa o projeto, pois ainda que reconheça a cultura criada pelos trabalhadores (bailes da periferia e festas populares), o texto afirma a necessidade de “descobrir (...) suas [dos trabalhadores] capacidades como criadores de símbolos”, em outras palavras, de ajudar os trabalhadores a desenvolverem suas capacidades de produtores culturais, através do ensino da arte aos que querem praticar cultura amadora.

Essa política promoveu a democratização dos bens artísticos, mas encontrou barreiras para implementar a democracia cultural nos termos propostos inicialmente, pois esta exigiria um esforço coletivo para romper com as práticas conceituais então vigentes.

Um dos avanços dessa experiência foi a ampliação da ideia de cultura, repensada na dimensão cidadã e a revisão da atuação do Estado em relação às manifestações culturais e artísticas da sociedade. Uma política que pretendia transformações profundas, com forte ên-

fase no direito à cultura e direito à cidade, esbarrou na burocracia despreparada para implementar projetos que não se enquadrassem na visão cultural hegemônica. Assim, a estrutura do Estado colocou grandes empecilhos para gerir a cultura na cidade, principalmente no que se refere ao arcabouço jurídico.

Política de Cidadania Cultural e os dois paradigmas

Parte da tradição inglesa de política cultural voltada para a população teve ressonância nas diretrizes do Projeto de *Cidadania Cultural*, desenvolvido durante a gestão cultural de Marilena Chauí (1989-92), que apontava para uma visão republicana e democrática (FARIA, 1997). Em seu discurso de posse, Chauí aponta para o direito à cultura dos velhos, crianças, jovens, estudantes, diferentes etnias, pessoas com necessidades especiais, ecologistas, mulheres, etc. (CHAUÍ, 1989, p. 4), pautas identitárias que eram um avanço notável em relação aos discursos precedentes na cidade de São Paulo. Também houve eventos realizados em praças, eventos de rua e “aulas públicas” que tematizaram questões sociais e políticas, o que lembra a política cultural do GLC em Londres no período mencionado. Enfim, pode-se perceber a tentativa de estabelecer uma política cultural que abrangesse a população como um todo e não só segmentos artísticos, o que denota o possível alargamento do conceito de cultura.

Porém, no caso do direito à produção de cultura por parte da população, a gestão paulistana teria se limitado a proporcionar instrumentos para produzir um determinado tipo de cultura, não indo além da capacitação de agentes culturais, o que coloca em questão a proposta de uma política cultural “radicalmente” democrática, isto é, uma *democracia cultural* efetiva, que valorizasse a cultura pratica-

da pela população. O que a aproximava mais ao paradigma de democratização cultural francês. Isso demonstra os limites e dilemas das políticas culturais que pretendiam alterar as condições de produção e criação culturais e artísticas.

Lembre-se que a expressão democracia participativa, pensada por Canclini, se aproximava da formulação apresentada por Marilena Chauí da *democracia cultural*, enfatizando a ideia de participação política. Vejamos a proposta de Chauí para a atuação da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) de São Paulo, no discurso de posse, “Reflexos da cidadania”:

[...] a Secretaria de Cultura do governo do PT, enquanto campo de cultura política, irá pautar-se por duas ideias-práticas fundamentais: e de que seu trabalho principal é o da criação de condições para o advento da cidadania político-cultural dos trabalhadores e de que esse advento exige um trabalho de modificação nos valores e comportamentos da classe dominante para que esta tenha condições de passar de um universo determinado por valores e comportamentos senhoriais para um campo de forças políticas conflitante e com direito à expressão e ao exercício efetivo, isto é, à compreensão de que a classe trabalhadora não é escrava nem serva, mas cidadã. É nessa perspectiva que definimos a democracia cultural e a democratização da cultura. (CHAUÍ, 1989, p. 3, grafia atualizada)

Para a autora, a democracia cultural estaria articulada à ideia de participação, cabendo à Secretaria, “em seu trabalho de cultura política, [...] criar um campo concreto de participação cultural capaz de intervir ativamente no todo da política.” “Democratizar a cultura significa fazer do direito à opinião e à decisão o campo definido do funcionamento interno

e externo da Secretaria.” (CHAUÍ, 1989, p. 5). Depreende-se daí o peso que a ação política seria o norte da ação cultural da SMC. Essa ideia carregava muito da prática petista que investia na participação da sociedade (movimentos sociais, sindicatos, associações) em decisões de governo, o que implicava, de certa forma, uma “politização” dos processos culturais.

Na perspectiva do documento de Chauí, as noções de *democratização da cultura* e *democracia cultural* são de alguma forma embaralhadas, denotando que uma expressão implica a outra, concretizado nas expressões “direito à produção” e “direito à participação” - como se o incremento da participação política (nas políticas culturais) implicasse na participação na produção cultural. No polo da democratização da cultura teríamos a difusão e produção cultural, enquanto que no polo da democracia cultural teríamos a “participação cultural”. Junto com esta última, na prática a democratização da cultura em sentido artístico-cultural ganhou grande destaque na ação cultural da Secretaria. Só no final da gestão é que a democracia cultural começou a dar frutos, por exemplo, com o aumento significativo de presentes em assembleias e audiências para definição do orçamento.

Além das tradições internacionais já citadas, Chauí dialoga com as gestões e políticas culturais anteriores a ela na cidade de São Paulo. Vale lembrar o trabalho realizado por várias administrações culturais, desde Mário de Andrade até Gianfrancesco Guarnieri. Em geral, estas gestões culturais se orientavam pelo paradigma da democratização da cultura, ainda que em alguns momentos buscassem a participação das comunidades nos projetos culturais da SMC. Mas o foco dessas administrações anteriores foi uma política de difusão dos bens culturais da elite. (SOUZA, 2012, p. 54).

No caso da Cidadania Cultural, o projeto colocava em jogo também as noções expostas anteriormente, tanto em nível internacional como em nível nacional. No entanto, a proposta da SMC de transformar as práticas culturais teria enfatizado mais uma política de *democratização da cultura* do que a política de *democracia cultural* como forma de radicalizar os direitos de grupos e pessoas a produzir sua própria cultura de modo autônomo, ainda que houvesse intenção explícita dos governantes de valorizar as culturas das camadas mais pobres da população e dos trabalhadores.

Democratização e democracia cultural

Apesar de não explicitar referências teóricas e experiências de gestão cultural de outros países, o projeto de Cidadania Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo estava sintonizado com as propostas da democratização da cultura e da democracia cultural das experiências na Europa (CHARTRAND, 1989; VOLERLING, 1996) e também na América Latina.

Em seu discurso de posse já mencionado, Chauí propunha a garantia do direito à cultura (produção, experimentação, fruição, participação e informação) e sinalizava para o direito de vários segmentos da sociedade (Chauí, 1989, p. 4). Para isso, acionou um repertório de atividades – cursos, oficinas, eventos em praças, ruas e “aulas públicas” - que tematizaram questões sociais e políticas da época.

Esta política abria o leque da SMC para a população em geral e não apenas para segmentos artísticos, o que lembra a política do Arts Council inglês. Os elementos que lembram a tradição francesa constavam das ideias de Cidadania Cultural.

A política da SMC preconizava o apoio à produção cultural de grupos da

sociedade, com ênfase na participação política, incentivando atividades artísticas amadoras nas Bibliotecas, Casas de Cultura e em outros equipamentos, o que sinaliza a transição do modelo da democratização da cultura para o da democracia cultural. Havia aí a abertura de espaços públicos para a apreciação e fruição das linguagens artísticas e o incentivo à participação cultural característicos da democracia comunitária.

Também nota-se a combinação de práticas culturais amadoras, verificada em atividades como oficinas e cursos. Desse modo, a política adquiriu características que mesclavam os dois paradigmas em suas variantes. Sublinhe-se que a conotação de apoio à arte amadora não se encontrava explicitada e, a princípio, não orientava a política de democracia cultural de São Paulo.

Assim, para além de uma lógica binária, os dois paradigmas coexistem em diversos programas e projetos da SMC. Vista deste ponto de vista, a expressão “democracia cultural” comportaria dois sentidos: o sentido da participação (com resultados incipientes) e o sentido pragmático de colocar bens culturais à disposição da população (bastante evidenciado). Assim, a política de democracia cultural avançou no sentido de propiciar ferramentas para a prática e fruição cultural nos limites da arte tradicional, o que a aproximaria ao paradigma da democratização da cultura.

Apesar dos esforços da SMC para quebrar barreiras administrativas e conceituais, junto com a política de democratização, e das propostas de criar mecanismos de participação, incentivando mudanças da cultura política; apesar de ampliar os direitos culturais como direito de cidadania, resultou disso uma política predominantemente difusionista.

Bibliografia

ANDER-EGG, Ezequiel. *Política cultural a nível municipal*. Buenos Aires: Editorial Humanitas, 1987.

BITTAR, Jorge. (org.). *O modo petista de governar*. São Paulo: Teoria & Debate, 1992.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Políticas culturales en America Latina*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1987.

CHARTRAND, Harry Hillman; McCAUGHEY, Claire. The arm's length principle and the arts: an international perspective - past, present and future. In: CUMMINGS JR, M. C.; SCHUSTER, J. M. D. (ed.). *Who's to Pay for the Arts: The International Search for Models of Support*. New York: American Council for the Arts, 1989.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Reflexos da cidadania*. Discurso de posse na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Laboratório Gráfico do Centro Cultural São Paulo, 1989.

CHAUÍ, Marilena de Souza. "Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural". In: *Cidadania Cultural em Ação*. 1989/1992. Prestação de contas da Secretaria Municipal de Cultura aos Cidadãos. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cidadania Cultural*. O direito à cultura. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
CHAUÍ, Marilena de Souza et al. *Política cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

DONNAT, Olivier. *La question de la démocratisation dans la politique culturelle française*. *Modern & Contemporary France*, Vol. 11, N.1, 2003, p. 9-20.

FARIA. Hamilton; SOUZA, Valmir de. Experiências de gestão cultural democrática. *Revista Pólis*, n. 12, São Paulo, 1993.

FARIA. Hamilton; SOUZA, Valmir de. Cidadania cultural em São Paulo (1989-1992). Leituras de uma política pública. *Revista Pólis*, n. 28, São Paulo, 1997.

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Valmir de. "O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do estado no campo da cultura." Texto apresentado no IV Seminário Internacional de Políticas Culturais, Rio de Janeiro: 2013.

PAOLI, Maria Célia. *Diálogos com Marilena Chauí*. São Paulo: Barcarolla, 2011.

PAULICS, Verônica. 125 Dicas. São Paulo: Revista Pólis, n. 54, São Paulo, 2000.

SOUZA, Valmir de. Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (5), p. 52-64, 2012. Disponível em www.politicasculturaisemrevista.ufba.br.

SOUZA, Valmir de. *Cultura e literatura: diálogos*. São Paulo: Ed. do Autor, 2008.

SOUZA, Valmir de. *A política de Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural*. (Pós-Doutorado em Políticas Públicas). Relatório. Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. 2014.

UPCHURCH, Anna. John Maynard Keynes, the Bloomsbury group and the origins of Arts Council Movement. *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 10, No. 2, 2004. p. 203-217.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette, 2004.

VOLKERLING, Michael. Deconstructing the difference-engine: a theory of cultural policy. *The European Journal of Cultural Policy*. v. 2, n. 2, 1996. p. 189-212.

BIANCHINI, Franco. GLC R.I.P. Cultural Policies in London (1981-1986). *New Formations*, London, number 1, 1987.

Recebido em 15/12/2017

Aprovado em 20/02/2018

I Valmir de Souza, pós-doutor em Políticas Públicas de Cultura pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo/USP, doutor em Teoria Literária pela USP, professor da Universidade de Guarulhos e coordenador da área de cultura do Instituto Pólis. Contato: valmir@polis.org.br

Cidade vista de dentro

Ciudad vista desde dentro

City view from inside

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira¹

Palavras chave:

Cidade

Democracia

Democracia
Participativa

Políticas Culturais

Equipamentos Culturais

Resumo:

O presente artigo busca articular à noção de democracia a de participação, na perspectiva de aumento da qualidade democrática. A participação democrática se efetua de maneira concreta no espaço local, na cidade. A partir da experiência de cogestão de uma ocupação cultural em Ermelino Matarazzo, firmada entre coletivos culturais e a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, através de entrevista com um dos participantes do movimento, busca-se refletir sobre formas de articulação entre democracia representativa e democracia participativa, novas institucionalidades que permitam experimentações, sendo o campo da cultura privilegiado para isso.

Resumen:

El presente artículo busca articular a la noción de democracia la de participación, en la perspectiva de aumento de la calidad democrática. La participación democrática se efectúa de manera concreta en el espacio local, en la ciudad. A partir de la experiencia de cogestión de una ocupación cultural en Ermelino Matarazzo, firmada entre colectivos culturales y la Secretaría de Cultura del Municipio de São Paulo, a través de una entrevista con uno de los participantes del movimiento, se busca reflexionar sobre formas de articulación entre democracia representativa y democracia participativa, nuevas institucionalidades que permitan experimentos, siendo el campo de la cultura privilegiado para ello.

Palabras clave:

Ciudad
Democracia
Democracia Participante
Políticas Culturales
Equipo Culturale

Keywords:

City
Democracy
Participatory
Democracy
Cultural Policies
Cultural Equipment

Abstract:

This article tries to articulate the notion of democracy and participation in the perspective of increasing democratic quality. Democratic participation takes place concretely in local space, in the city. From the experience of co-management of a cultural occupation in Ermelino Matarazzo, signed between cultural collectives and the Department of Culture of the Municipality of São Paulo, through an interview with one of the participants of the movement, it is sought to reflect on forms of articulation between representative democracy and participatory democracy, new institutions that allow experimentation, the field of culture being privileged for this.

Cidade vista de dentro

Os viajantes do planalto, os pastores que transuman os armamentos, os passarinhos que vigiam as redes, os eremitas que colhem raízes, todos olham para baixo e falam de Irene.

Às vezes, o vento traz uma música de bumbos e trompas, o crepitar de morteiros na iluminação de uma festa; às vezes, o alarido da metralhadora, a explosão de um paiol de pólvora no céu amarelado dos incêndios ateados durante a guerra civil. Os que olham de lá de cima fazem conjecturas sobre o que está acontecendo na cidade, perguntam-se se encontrar-se em Irene naquela tarde seria bom ou ruim.

Não que tenham intenção de ir – e, de qualquer modo, as estradas que descem ao vale são ruins -, mas Irene magnetiza olhares e pensamentos de quem está lá no alto.

A esta altura, Kublai Khan espera que Marco diga como é Irene vista de dentro. E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado, não importa a vista de dentro, seria uma outra cidade; Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela.

(Italo Calvino, *As cidades invisíveis*)

A longa citação de Calvino a abrir o presente texto nos instiga a imaginar que vivemos, nós que habitamos cidades complexas do século XXI, a impossibilidade de apreensão do espaço onde habitamos, processo permanente e mutante que nos escapa a todo instante. Cada um reconhece e se reconhece de maneira singular na cidade, ou desconhece de ma-

neira singular a cidade. É na cidade que se desenrola a vida, nela se manifesta de maneira mais visível a complexidade dos processos contemporâneos. No território da cidade se dá a cultura ao vivo a partir dos encontros, confrontos, interações, onde o sujeito e o coletivo se relacionam, se encontram e confrontam suas diferenças e os diferentes modos de viver, usar e habitar a cidade. Henri Lefebvre (2001) há muito aludira ao direito à vida urbana como local que se habita, obra de participação e criação coletiva. A cidade como projeto coletivo parece ser desejo utópico quando a realidade urbana se move por interesses privados, pela especulação, pela ênfase no valor de troca em detrimento do valor de uso. Cada sociedade produz um determinado espaço, destaca ainda Lefebvre. Vivemos embates permanentes entre diferentes projetos de cidade que são reflexo de embates mais intensos que se desenrolam na sociedade.

Jacques Rancière em seu livro *Ódio à Democracia*, busca compreender como no interior das supostas sociedades democráticas uma *intelligentsia* dominante, que não deseja viver sob outro regime, acuse diariamente os males causados pela democracia, “a catástrofe da civilização democrática”. Em outras palavras, a expansão da democracia incomoda, sobretudo pelo princípio segundo o qual o poder de qualquer um para governar, para adentrar as esferas antes reservadas a poucos, é seu cerne. A intensidade da vida democrática, sua ingovernabilidade advinda da constante e conflitiva expansão que opera em seu interior, fundamenta seu governo. Historicamente, a ampliação da esfera pública significou o reconhecimento da qualidade de iguais e de sujeitos políticos “àqueles que a lei do Estado repelia para a vida privada dos seres inferiores” (RANCIÈRE, 2014, p.73). Da mesma forma, “conseguir que fosse reconhecido o caráter público de tipos de espaço e de relações que eram deixados à mercê do

poder da riqueza” (idem). Significou a luta pela afirmação do caráter público de relações, instituições e espaços considerados privados. Na perspectiva de Rancière, a extensão da igualdade do homem público a outros domínios da vida comum, sobretudo aos que são governados pela ilimitação capitalista da riqueza, assim como a reafirmação a todos e a qualquer um do pertencimento à esfera pública são eixos do movimento democrático, permanentemente transgredindo seus próprios limites: “processo desse perpétuo pôr em jogo, dessa invenção de formas de subjetivação e de casos de verificação que contrariam a perpétua privatização da vida pública” (*ibidem*, p.81).

Como desenvolvemos em reflexão anterior, a razão de ser da democracia é o reconhecimento do outro, o permanente exercício de reconhecimento, e tem como princípio fundamental a ampliação dos direitos, cuja matéria prima é o desejo (RIBEIRO, 2017). A sociedade civil pressiona o Estado para que seus direitos sejam reconhecidos, ampliados, afirmados, configurando a ideia da democracia como invenção (LEFORT, 2011), como exercício permanente de criação e subversão, reinstituindo o social e o político. A democracia se move e se amplia por meio do desejo. É o desejo dos sujeitos, com novas lógicas e novas sensibilidades na arena pública, que lutam por reconhecimento. Vivemos, portanto, um fenômeno próprio do desenvolvimento democrático que é a constante busca pela ampliação do espaço na arena pública, que advém da multiplicidade de desejos. A administração dessa diversidade é algo próprio da dinâmica da democracia e um dos grandes desafios da gestão democrática. Para dizer de outra forma, a democracia não chegará a um momento em que estará consolidada, na medida em que tem, por princípio, essa dinâmica de ampliação pelos desejos. A batalha pelo alargamento da participação na arena pública por sujeitos e grupos

dela excluídos gera tensões com muitos daqueles que nela já estão. Há um permanente tensionamento.

Se na contemporaneidade a democracia se verifica também nas redes, no mundo virtual, em decorrência do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, é no mundo real, nas ruas, que ela se consubstancia de maneira potente. As manifestações de sujeitos e grupos que têm pipocado pelo globo de maneira mais enfática a partir de 2010, inserem-se nesse contexto, refletindo a nova etapa global do desenvolvimento capitalista assim como o descompasso entre o Estado e a sociedade civil, seus desejos e necessidades.

A disjunção entre a sociedade civil e o Estado tem ganhado proporção, evidenciando o esgotamento de instituições tradicionais das democracias representativas que não conseguem dar respostas satisfatórias à sociedade, desvelando a crise da democracia representativa, que não dá vazão à multiplicidade de desejos e de voz pública, não mais passíveis de contenção nos espaços delimitados e pelas instituições tradicionais. Ao mesmo tempo, o desejo de conter o incontrolável tem ampliado os mecanismos de controle em um mundo que se move pela interconectividade e pela participação. A disjunção só faz aumentar.

O livro de Boaventura Sousa Santos, *A difícil democracia*, tem início com uma questão: “Para onde vai a democracia?”. Se o período entre 2011 e 2013 foi dominado por revoltas em diferentes partes do mundo que reivindicavam “democracia já”, três anos depois domina o desencanto, sustenta o autor. E vai além ao questionar se “há futuro para a democracia num mundo dominado pelo capitalismo financeiro global, pelo colonialismo e pelo patriarcado nas relações sociais” (SANTOS, 2016, p. 8). A obra é recheada de

questionamentos e problematizações, assim como de assertivas desconcertantes: “a segunda década do milênio está dominada, talvez como nunca, pelo monopólio de uma concepção de democracia de tão baixa intensidade que facilmente se confunde com a antidemocracia”. E continua: “vivemos em sociedades politicamente democráticas e socialmente fascistas” (*idem*, p.13). A radicalização da democracia, a intensificação de sua densidade, passam, segundo Boaventura, por uma série de transformações, das quais destacamos: a invenção de novas institucionalidades que permitam articular, nas diferentes escalas de governança, a democracia representativa e a democracia participativa; a reformulação do sistema político de maneira a articular a democracia representativa com a democracia participativa.

Alternativas possíveis ligam-se à ampliação de espaços de participação e experimentação da sociedade civil articulados às formas de democracia representativa. Democracia participativa configura-se no espaço local, nos territórios de vida e ação dos sujeitos e coletivos, na cidade. Muitos desses sujeitos e coletivos têm lutado pela abertura de espaços de participação, pela ampliação dos limites de ação e experimentação de outras formas de vida que alarguem as fronteiras, dia a dia mais rijas.

A cidade como território de experimentação

Alan Victor Correa, Alvico, artista, ativista cultural e professor, em entrevista concedida em outubro de 2016^{II}, discorre sobre sua trajetória no movimento que culminou na Ocupação Cultural de Ermelino Matarazzo, situada na zona leste da cidade de São Paulo^{III}. Ingressou na Rede Cultura ZL em 2008, rede cultural que pretendia juntar coletivos culturais já ativos na região e traçar ações organizadas nas diferentes sedes desses coletivos, nas ruas

e nas praças, de forma a potencializar e dar visibilidade a essas ações, uma delas constituindo-se na luta por uma Casa de Cultura no bairro, que fervia com ações culturais sem espaço público para que pudessem se efetivar (o bairro, densamente povoado, contava apenas com uma biblioteca pública, fechada para reforma). A bandeira pela Casa de Cultura se tornou uma ação de ponta do movimento que tinha como uma de suas táticas os manifestos culturais realizados em praças, que foram dando visibilidade ao movimento. O desejo e a necessidade fizeram com que a Rede Cultura ZL começasse a articular alternativas para conquistar a Casa de Cultura para o bairro. Em parceria com o poder público, buscaram espaços que pudessem abrigá-la. Não houve um interesse real do poder público para que se efetivasse tal conquista para o bairro. Nas palavras de Alvico:

Ermelino nunca foi colocado muito na pauta. Quando os coletivos e a Rede de Cultura ZL entenderam que as coisas não viriam de forma tão bondosa assim, pensou-se de forma mais autônoma, independente, o que gerou maior união e maior consciência de luta entre os grupos. E passou-se de uma união de agendas para uma junção de lutas por esse espaço^{IV}. Concomitante a isso, a cidade efervescia em outras lutas. Começou aqui no bairro a primeira reunião do Movimento Cultural das Periferias, que ainda era o Fórum de Cultura da Zona Leste, que encabeçou a Lei de Fomento à Periferia, à cultura da periferia, começou em Ermelino e se tornou itinerante.

O movimento passou a se inserir nas lutas da cidade, em pautas mais amplas. Perceberam que outros bairros que também não tinham casas de cultura poderiam unir-se para fortalecer o movimento. O Movimento Cultural das Periferias tinha algumas bandeiras, destacadas por

Alvico: ocupações pela cidade, casas de cultura, leis de fomento. Em 2013, ocuparam um equipamento público que havia sediado a Subprefeitura de Ermelino Matarazzo, mas havia sido desativado há mais de dez anos por problemas estruturais no prédio. A subprefeitura passou a funcionar em um espaço alugado. Fala Alvico:

Daí a gente tomou a frente, realizou uma ocupação mesmo, reunimos forças. Inicialmente tivemos a adesão da subprefeitura, a abertura, que não durou muito por conta da fluência das atividades, da necessidade de ser aberto mais e ser visível para a população, colocar a população aqui dentro também para interagir e construir conjuntamente com todo mundo. A subprefeitura trouxe novamente a questão da condenação do prédio, que nunca se comprovou juridicamente; não se acha documento que comprove a condenação do prédio.

A necessidade da retomada de ações no território se fez visível e os manifestos na praça mostravam-se fundamentais. O Grupo Balaio estava em uma itinerância e iria realizar uma apresentação em Ermelino Matarazzo. O grupo montou um picadeiro e convidou os coletivos para realizarem uma semana de ocupações conjuntas. Surgiu a vontade de novas ações e o picadeiro ficou montado por mais de um ano. Simultaneamente ocorreram diversas reuniões com a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, gestão de Nabil Bonduki^V, para reconquistar o espaço anteriormente ocupado. Houve o reconhecimento da Secretaria Municipal de Cultura da ocupação e, posteriormente, da Subprefeitura de Ermelino Matarazzo, a quem o equipamento está vinculado. Havia tramitações em curso para que o equipamento fosse transferido para a Secretaria Municipal de Cultura em caráter permanente^{VI}.

O prédio continua na gestão da Subprefeitura com uma concessão ao

Movimento Cultural Ermelino Matarazzo e há um reconhecimento pelo copatrocínio da Secretaria Municipal de Cultura para fazer com que a coisa aconteça, sendo estruturado financeiramente também. Prevê uma cogestão do equipamento entre a Secretaria e os coletivos. Quem faz a gerência junto ao Movimento é o Periferia Invisível, coletivo já institucionalizado, que pode receber recursos e prestar contas. O projeto que nós enviamos foi reconhecido como um modelo para as casas de cultura do município; não foi implementado pela impossibilidade de gerir todas as casas de cultura dessa forma.

Seria ideal para as casas de cultura que só dispõem de um coordenador e dois funcionários, no máximo. Então essa é a estrutura atual. É precário também. O que nós temos aqui são diversos coletivos, diversas forças, diversos equipamentos, e a possibilidade de remunerar a produção cultural local. Reconhecer quem produz, quem faz no bairro, que é importante, quem vem de fora, quem vê de cima, não consegue enxergar. Como nós já atuamos, isso está sendo valorizado agora. Daí o possível reconhecimento de um modelo de gestão de outros equipamentos públicos. Mas é uma luta grande para quebrar todo esse coronelismo que temos em outras localidades, em outros bairros.

Há um diálogo forte da Secretaria para que a subprefeitura dê essas concessões constantemente. Mas isso é uma visão política dessa gestão. A gente sabe que não é uma visão política do poder local, e historicamente nunca foi da gestão que irá assumir^{VII}. Então vai ser uma luta zerada para 2017, é a nossa perspectiva. Mas acreditamos que nesses meses a gente consiga fincar algumas raízes aqui, com visibilidade pública.

A entrevista de Alvico nos permite compreender novas dinâmicas nas rela-

ções entre coletivos culturais, nesse caso situados na Cidade de São Paulo, e a Secretaria Municipal de Cultura, em uma gestão que se abriu para um diálogo mais largo com as dinâmicas da cidade, com grupos, sujeitos e coletivos que reivindicavam, desde muito antes, um olhar mais atento à sua ação, às suas pautas e aos gargalos que impediam o desenvolvimento de ações culturais em territórios pouco atingidos pelas políticas públicas, como são as periferias da cidade.

A perspectiva anteriormente desenvolvida, de articulação entre formas de democracia representativa e participativa - articulação fundamental para a intensificação da qualidade democrática, na esteira do pensamento de Boaventura de Sousa Santos, configura-se claramente no experimento embrionário de modelo de cogestão criado e proposto pelo Movimento Cultural Ermelino Matarazzo. A Ocupação Cultural Ermelino Matarazzo deu visibilidade à luta pela Casa de Cultura e, apesar da importância da ocupação, ainda operava com poucos recursos, em espaço que necessitava de ampla reforma para atender aos desejos e necessidades do bairro. A Secretaria Municipal de Cultura mostrou-se sensível, mas não articulou com força necessária para que se garantisse a permanência da parceria com a mudança de governo.

A gestão seguinte, do prefeito João Dória, que tem como secretário de cultura André Sturm, confrontou os movimentos culturais da periferia desde seu início, tendo protagonizado um episódio em tudo execrável, quando o secretário ameaçou “bater na cara” de Gustavo Soares, integrante do Movimento Cultural Ermelino Matarazzo, em reunião organizada pela Secretaria, em maio de 2017, poucos meses depois de seu início. Uma das pautas era justamente a renovação do contrato para a continuidade das ações da Ocupação Cultural Ermelino Matarazzo, segundo o Secretário sem previsão orçamentária

para que as atividades fossem mantidas, sugerindo a adoção do pagamento de parte das atividades desenvolvidas e a implantação de um café. Resposta de Gustavo Soares à proposta: “Não vejo como vantagem nenhuma a gente burocratizar um processo, que está de forma autônoma, articulando o movimento. (...) sinceramente, a proposta não me agradou”^{viii}.

Neste final de setembro de 2017, a Ocupação está ameaçada de reintegração. Não há nenhuma perspectiva da atual gestão para a articulação que se operou anteriormente, que não cabe no projeto neoliberal delineado, deixando evidente a fragilidade das políticas de governo, facilmente desmontadas. A tensão anteriormente aludida advinda da luta pelo alargamento da participação na arena pública por sujeitos e grupos dela excluídos, que reflete projetos políticos antagônicos, evidencia-se claramente.

Alvico centra sua fala na perspectiva da organicidade da cultura por quem a produz, o que significa que a participação dos “próprios fazedores” é fundamental. Diz ele: “sempre há um pensamento paternalista ou até fiscalizador, censurador, de que as gestões têm que estar nas mãos deles”. A ação no campo da cultura permite experimentações que transbordam para outros campos. Afirma ainda:

O movimento cultural, nas suas ações culturais, artísticas, expressa muito fortemente essas visões políticas. Eu acho que se antigamente os partidos conseguiam estruturar e ter a fala política, hoje os movimentos culturais ganham muito mais esse panorama. Tem a música, tem o sarau, no sarau as poesias versam fortemente sobre as transformações, a revolução, o povo periférico fortemente político. O hip hop é importante, sempre foi importante para a periferia, e esses espaços acabam sendo acolhidos e acolhem

todas essas vertentes. E acho que é isso, eu vejo como as novas trincheiras. Não é nova, mas é o que está se consolidando, não mais de forma secundária, mas essencialmente o fator principal, primário para a transformação política, pois acho que o país vem ganhando alguns cenários negativos, mas também positivos em algumas áreas, em algumas partes.

Alvico faz referência ainda ao fato de que muitos dos integrantes dos movimentos da periferia passaram por programas da própria Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, como o Programa Vai – Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, criado em 2003, a partir de projeto de lei apresentado por Nabil Bonduki em uma das suas gestões como vereador, “com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais”, que tem como um de seus objetivos o estímulo às dinâmicas culturais locais e à produção artística, implantado em 2004. Muitos desses jovens receberam formação e subsídios para desenvolver ações culturais e artísticas através de programas como o VAI^x e o Programa Vocacional^x, que foram estimulantes para a criação de redes e coletivos, mas que são voltados à iniciação artística e deixam uma lacuna quando termina o período coberto pelos programas, não oferecendo alternativas aos jovens que gostariam de desenvolver atividades no campo cultural de maneira profissionalizada.

Como grupos jovens, surgidos diretamente de políticas públicas desenvolvidas na periferia, como o Núcleo Vocacional e Programa VAI, questionamos: o não reconhecimento dos artistas jovens enquanto produtores de cultura; a falta de uma política de desenvolvimento e fomento cultural a longo prazo

voltada aos jovens, que contemple as quatro esferas fundamentais em um trabalho artístico: formação, produção, difusão e pesquisa; a mercantilização da cultura por parte das políticas de isenção fiscal, que ao entregar a tarefa de fomentar as artes às logicas do mercado dificulta ainda mais o acesso aos recursos por parte das iniciativas jovens; [...] o preconceito com relação aos méritos artísticos dos projetos socioculturais realizados em comunidade, tidos frequentemente como assistencialistas e rotulados como esteticamente inferiores; a dificuldade de firmar parcerias para obtenção de espaços físicos/sedes em longo prazo, para o desenvolvimento de projetos agravados pelo preconceito em relação ao jovem considerado despreparado, incapaz, irresponsável, etc. (Manifesto Policêntrico da Rede Livre Leste, 2010, *apud* MAIA, 2014, p. 59).

Tentando resolver uma parte do problema, foi criado o Programa VAI 2, sancionado pelo Prefeito Fernando Haddad em novembro de 2013, para dar continuidade às ações de jovens já fomentados pelo VAI. “O programa passou a ser dividido em duas categorias: VAI I, destinada a grupos e coletivos compostos de pessoas físicas, jovens entre 18 e 29 anos, de baixa renda; e VAI 2, que é destinada a grupos e coletivos compostos por jovens ou adultos de baixa renda, que tenham, no mínimo, dois anos de atuação em localidades com alto índice de vulnerabilidade, desprovidas de recursos e equipamentos culturais”^{xl}. A pressão de coletivos e grupos para abertura crescente de espaços de participação e aporte de recursos, em oposição ao lóvulo à precariedade, culminou na Lei de Fomento à Periferia, sancionada em julho de 2016. Sobre isso comenta Alvico:

Eu acho que a Lei de Fomento à Periferia é uma revolução nesse sentido,

ela vem dar condições em um ou dois anos para que esse fazedor consiga sobreviver das suas práticas. Então eu vejo assim: o VAI 1 revolucionário, o VAI 2 como uma continuação dessa revolução, mas há uma lacuna ainda para se tornar protagonista. O VAI teve essa intenção, agora é preciso criar outros mecanismos, a Lei de Fomento está aí, não sei se ela vai conseguir abarcar, agregar toda essa transformação, se ela será reconhecida, e temos a troca de gestão, acreditando que o movimento cultural das periferias não vai se dar por satisfeito, ciente de que a coisa ainda não caminhou para efetivação; mas acho que é isso, chegamos ao nível em que esse tipo de fomento precisa subir outro degrau.

O primeiro edital previa repasses da ordem de nove milhões de reais a trinta e um grupos, cujas atividades teriam início em 2017. Em agosto de 2017 a Secretaria Municipal de Cultura publicou uma notícia de paralisação do segundo edital por solicitação do Tribunal de Contas do Município, que pedia esclarecimentos. Como se vê, a continuidade do processo está em risco.

Falas Ampliadas

“A contemporaneidade é o momento em que certa memória coletiva de opressão se transmuta em antecipação coletiva de uma alternativa possível” (SANTOS, 2016, p.167).

A experiência embrionária do modelo de cogestão de um equipamento cultural na periferia de São Paulo, nos permite vislumbrar alternativas aos modelos instituídos, afinada a formas que ampliem a qualidade da democracia no século XXI, enorme desafio que estamos instados a enfrentar. À ideia de representação pode-se somar a ideia de apresentação, de produção da presença, que se refere à ação,

à ação de corpos nos espaços praticados, tornados territórios. Milton Santos nos alertou para o fato de que “o território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado” (SANTOS, 2005, p. 255).

Da ideia de sujeitos tutelados, passamos a uma compreensão alargada de que vivemos em sociedades de falas ampliadas (MARTÍN-BARBERO, 2014), falas que saem dos lugares de autoridade e dos lugares de poder e ampliam-se, tornando-se audíveis. As maneiras de apresentar-se e apresentar o mundo estão em mutação, em tensão. O alerta de Boaventura para os rumos fascistas que parecem guiar as sociedades democráticas na atualidade nos deveria servir para repensar formas de ampliação dos espaços de participação, de presença dos sujeitos nas decisões que dizem respeito ao futuro das cidades com vistas à transformação da sociedade. A experimentação de novos arranjos e articulações, com amplo protagonismo dos cidadãos, é caminho a ser trilhado.

Bibliografia

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JORNAL O Estado de São Paulo. 'Vou quebrar a sua cara', diz secretário da Cultura de Doria a ativista. 30/05/2017. Acessível em <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,vou-quebrar-a-sua-cara-diz-secretario-da-cultura-de-doria-a-ativista,70001818838>. Acesso em 28/09/2017.

LEFORT, C. *A invenção democrática*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MAIA, H.M. *Grupos, redes e manifestações: a emergência dos agrupamentos juvenis nas periferias de São Paulo*. Dissertação de mestrado. PUC – SP, 2014.

MARTÍN-BARBERO. Diversidade em convergência. *Matrizes*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicações da ECA – USP, v.8 – nº 2, jul./dez., 2014, p.15-33.

RANCIÈRE, J. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RIBEIRO, R.J. *A boa política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, B. de Souza. *A difícil democracia*. São Paulo: Boitempo, 2016.

SANTOS, M. O retorno do território. In: OSAL. Año VI Nº 16 (enero-abril 2005), Buenos Aires, CLACSO, 2005.

Agradecimento especial à Alan Victor Correa, Alvico, pela acolhida na Ocupação Cultural Ermelino Matarazzo e pela entrevista concedida em outubro de 2016.

**Recebido em 22/11/2017
Aprovado em 25/02/2018**

I Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira. Doutora em Ciência da informação pela Universidade de São Paulo / USP, professora da Escola de Comunicações e Artes da USP. Contato: mbol.lucia@gmail.com

II A entrevista faz parte de um projeto por mim desenvolvido em 2016, dentro do Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo em parceria com a Pró-Reitoria de Pesquisa. Um dos resultados da pesquisa foi a produção do filme “Dinâmicas, flutuações e pontos cegos”, em parceria com a cineasta Priscila Lima, com 24’ de duração, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2LmLi9XGPCU>.

III A Zona Leste é a região mais populosa da capital paulista, segundo o Datafolha. São 3,9 milhões de habitantes, cerca de 35% dos moradores de São Paulo, de acordo com o IBGE. Ermelino Matarazzo apresenta den-

sidade populacional de 13.059 habitantes por Km². 97% dos moradores não trabalham no distrito e a renda média de 67% da população é de até R\$ 1.550,00 (fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/09/1154226-o-que-pensa-a-regiao-mais-populosa-da-cidade-de-sao-paulo.shtml> - Acesso 28/09/2017).

IV O entrevistado se refere à Ocupação Cultural Ermelino Matarazzo, local onde foi realizada a entrevista.

V Nabil Bonduki foi Secretário de Cultura, 2015-2016, na gestão do prefeito Fernando Haddad (2013-2016), sucedendo o secretário Juca Ferreira e antecedendo a gestão de Maria do Rosário Ramalho (2016).

VI Apesar das tramitações e das promessas, a gestão de Fernando Haddad não oficializou o acordo.

VII O entrevistado se refere à gestão do Prefeito João Dória, do PSDB, que assumiu em janeiro de 2017.

VIII Fonte: sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,vou-quebrar-a-sua-cara-diz-secretario-da-cultura-de-doria-a-ativista,70001818838. Acesso em 28/09/2017.

IX O Programa Vai prioriza jovens de baixa renda com idade entre 18 e 29 anos em regiões desprovidas de recursos e de equipamentos culturais. Repassa os recursos para pessoas físicas, de maneira a atender a população jovem não formalmente constituída, desburocratizando o processo. Ver <http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>

X “O Programa Vocacional, existente na cidade de São Paulo desde 2001, tem como objetivo a instauração de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas. Nesse contexto, abrem possibilidades de o indivíduo se tornar sujeito de seus próprios atos e seus próprios percursos. Para tanto, essas práticas artístico-pedagógicas buscam a apropriação dos meios e dos modos de produção ao instaurar novas formas de convivência, territórios de aprendizado e de transformação mútua”. Acessível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548>. Acesso em 29/09/2017.

XI Acessível em <http://polis.org.br/noticias/prefeito-de-sao-paulo-anuncia-o-vai-2-programa-de-incentivo-a-cultura/>. Acesso em 29/09/2017.

Modelos de formação de agenda na análise de políticas públicas aplicados à cultura: o caso do projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo

Modelos de capacitación en el análisis de las políticas públicas aplicadas a la cultura: el caso del proyecto de reestructuración de la colección de la Pinacoteca de São Bernardo do Campo

Models for training schedules in the analysis of public policies applied to culture: the case of the restructuring project of the collection of the Pinacoteca of São Bernardo do Campo

Lúcio Nagib Bittencourt^I

Mayra C. A. Oliveira^{II}

Palavras chave:

Políticas Públicas

Análise de Políticas Públicas

Cultura

ABC Paulista

Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo

Resumo:

Este artigo discute a reestruturação do Acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo, realizada de dezembro de 2016 a novembro de 2017, com recursos provenientes do Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo (ProAC). A questão levantada é se a entrada de recursos estaduais via Edital ProAC gerou desdobramentos para além do projeto, inserindo-o na agenda pública governamental, como problema público relevante para o município. Para respondê-la, mobilizamos referenciais teóricos relacionados ao estudo de formação de agenda na análise de políticas públicas, especificamente as teorias dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido. Além dessa revisão bibliográfica, os métodos utilizados envolveram a realização de análise do documento submetido ao Edital nº19/2016 - disponível para acesso público, pesquisa documental para o levantamento de dados quantitativos e entrevista semiestruturada com a coordenadora do projeto. Os resultados indicam que embora não seja possível afirmar que o projeto em discussão tenha entrado na agenda municipal, ele foi desenvolvido e gerou desdobramentos. Com isso, ao final, levantamos questionamentos acerca das contribuições e limites associados à mobilização desse referencial teórico para análise de políticas públicas, buscando contribuir para estudos futuros de diferentes formas de ação pública – em especial, as culturais.

Resumen:

Este artículo discute la reestructuración del Acervo de la Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo, realizada de diciembre de 2016 a noviembre de 2017, con recursos provenientes del Programa de Acción Cultural del Gobierno del Estado de São Paulo (ProAC). La cuestión planteada es si la entrada de recursos estatales vía Edital ProAC generó desdoblamientos más allá del proyecto, insertándolo en la agenda pública gubernamental, como problema público relevante para el municipio. Para responderla, movilizamos referencias teóricas relacionados al estudio de formación de agenda en el análisis de políticas públicas, específicamente las teorías de los Múltiples Flujos y del Equilibrio Interrumpido. Además de esta revisión bibliográfica, los métodos utilizados involucraron la realización de análisis del documento sometido al Edicto nº19 / 2016 - disponible para acceso público, investigación documental para el levantamiento de datos cuantitativos y entrevista semiestructurada con la coordinadora del proyecto. Los resultados indican que aunque no es posible afirmar que el proyecto en discusión haya entrado en la agenda municipal, fue desarrollado y generado desdoblamientos. Con eso, al final, planteamos cuestionamientos acerca de las contribuciones y límites asociados a la movilización de ese referencial teórico para el análisis de políticas públicas, buscando contribuir a estudios futuros de diferentes formas de acción pública - en especial, las culturales.

Palabras clave:

Políticas Públicas

Análisis de Políticas Públicas

Cultura

ABC Paulista

Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo

Keywords:

Public Policies

Analysis of Public Policies

Culture

ABC Paulista

Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo

Abstract:

This article discusses the restructuring of the Collection of the Municipal Pinacoteca of São Bernardo do Campo, from December 2016 to November 2017, with resources coming from the Program of Cultural Action of the Government of the State of São Paulo (ProAC). The question raised is whether the entry of state resources through Edital ProAC generated developments beyond the project, inserting it into the public agenda, as a public problem relevant to the municipality. To answer this question, we mobilized theoretical references related to the study of agenda formation in the analysis of public policies, specifically the Theories of Multiple Streams and Interrupted Equilibrium. In addition to this bibliographic review, the methods used involved the analysis of the document submitted to ProAC nº. 19/2016 - available for public access, documentary research for the collection of quantitative data and semi-structured interview with the project coordinator. The results indicate that although it is not possible to say that the project under discussion has entered the municipal agenda, it has been developed and generated unfolding. With this, in the end, we raise questions about the contributions and limits associated to the mobilization of this theoretical framework for public policy analysis, seeking to contribute to future studies of different forms of public action - especially cultural ones.

Modelos de formação de agenda na análise de políticas públicas aplicados à cultura: o caso do projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo^{III}

Introdução

O presente artigo discute o projeto de reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, realizada de dezembro de 2016 a novembro de 2017, com recursos provenientes do Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo (ProAC). Uma iniciativa que parte da sociedade civil em conjunto com a administração pública e fomento estadual, a fim de buscar novas soluções para a melhoria deste espaço.

A questão levantada é se a entrada de recursos estaduais via Edital ProAC gerou desdobramentos para além do projeto, inserindo-o na agenda pública governamental como problema público relevante para o município.

Para essa discussão, mobilizamos a literatura de análise de políticas públicas, tendo o ciclo como referência para essas análises, especificamente, a ideia de formação de agenda. Portanto, neste artigo, como parte da revisão bibliográfica, escolhemos como referências a teoria dos Múltiplos Fluxos, do autor John Kingdon, e do Equilíbrio Interrompido, dos autores Baumgartner e Jones, por estas buscarem responder por que determinado assunto se torna tão importante a ponto de transformar-se em pauta de discussão de um governo enquanto outros nunca chegam a ser notados.

Além da revisão bibliográfica, também foram realizados outros três procedimentos metodológicos. Sendo eles: 1) análise documental do projeto submetido

ao Edital nº19/2016, disponível para acesso público, a fim de levantar o panorama histórico que circunscreve a ação de reestruturação. 2) levantamento de dados quantitativos sobre o ProAC, através do Boletim UM, o qual apresenta números referentes aos 10 anos da modalidade de fomento “editais”. 3) Entrevista semiestruturada com Caroline Silvério, proponente e coordenadora do projeto, com o objetivo de levantar informações sobre o desenvolvimento desse após aprovação do recurso, a fim de verificar se as expectativas descritas no documento submetido inicialmente estavam sendo alcançadas e em caso negativo, por quais motivos.

Este trabalho está dividido em quatro partes além desta introdução. Primeiro é apresentado o Programa de Ação Cultural, ProAC e o estudo de caso deste artigo, o Projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, com base na análise documental e entrevista. A segunda parte consiste na revisão bibliográfica, à luz dos modelos de formação de agenda dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido. Terceiro é realizada a discussão do caso apresentado à luz das teorias previamente abordadas. Ao final, na conclusão, são apresentados os resultados da análise e levantados questionamentos acerca das contribuições e limites associados à mobilização desse referencial teórico para análise de políticas públicas, buscando contribuir para estudos futuros de diferentes formas de ação pública – em especial, as culturais.

1. Programa de Ação Cultural (ProAC) e o Projeto Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo

1.1 ProAC

Originalmente nomeado PAC, o atual Programa de Ação Cultural (ProAC) foi instituído no dia 20 de fevereiro de 2006, pela Lei nº 12.268, ligado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Esse programa tem como objetivos principais apoiar, patrocinar e difundir o patrimônio do Estado, fomentando a diversidade assim como a proliferação de espaços voltados para a produção cultural.

Desde a sua criação, o programa está disponível em duas modalidades: ICMS e Editais. A primeira delas, estabelece um mecanismo de renúncia fiscal com o objetivo de atrair investimentos privados para a produção cultural no Estado, conforme descrito na própria lei:

O contribuinte do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS poderá, nos termos e condições estabelecidos pelo Poder Executivo, destinar a projetos culturais credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura parte do valor do ICMS a recolher, apurado nos termos do artigo 47 da Lei no 6.374, de 1o de março de 1989. (SÃO PAULO, 2006, s/p)

Já a segunda modalidade, de acordo com site da Secretaria do Estado de São Paulo^{IV}, envolve o lançamento anual de concursos por meio de editais de seleção pública de projetos e ações culturais desenvolvidas no estado conforme direcionamento destacado em cada um deles e organizado pela SEC-SP. Uma comissão formada por cinco profissionais especializados é responsável pela escolha dos vencedores e dos suplentes em cada concurso. Os recursos, provenientes do orçamento da Secretaria, são repassados diretamente aos proponentes selecionados, sem necessidade de captação de patrocínios. Por esses motivos, o ProAC Editais é mais acessível a projetos de menor porte^V.

Como regra principal para concorrer aos recursos, os proponentes devem residir no Estado de São Paulo há pelo menos

2 anos e os projetos devem ser destinados à atividades culturais independentes, de caráter privado, entre de 20 segmentos: Teatro, Artes Cênicas; Audiovisual; Festivais, Difusão; Música; Dança; Produção Literária e Leitura; Multidisciplinares; Circo; Culturas tradicionais; Artes Visuais; Patrimônio; Hip Hop; Museus; LGBT; Culturas Negras; Culturas Indígenas; Saraus Culturais; Especiais e Digital. Como contrapartida ao valor cedido pelo governo, o projeto contemplado deve oferecer atividades culturais acessíveis para a população.

Esta política pública completou 10 anos ininterruptos no ano de 2016, trazendo números interessantes. De acordo com os dados coletados pelo Boletim UM, realizada pela Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura de São Paulo, de 2006 a 2015, na modalidade Editais, foram investidos um total de 252 milhões de reais, aplicados à 4.863 projetos. A partir do ano de 2014 foi superada a marca de 40 editais por ano, apresentando uma média superior à 3 editais por mês^{VI}.

O documento em questão também levanta dados interessantes acerca das categorias e regiões do estado contempladas pelo fomento. De acordo com os resultados do Boletim UM os segmentos menos contemplados são Patrimônio, Museus, LGBT, Culturas Negras, Culturas Indígenas, Saraus Culturais, Especiais e Digitais. Em relação às regiões, é possível perceber que com o passar dos anos a verba vem a cada ano sendo melhor distribuída dentro do território do Estado de São Paulo. Uma preocupação do programa, que no ano de 2015 instituiu uma nova regra aos editais, os quais 50% são destinados a projetos fora da Capital Paulista.

Na próxima seção abordaremos um Edital em específico, da categoria Museus, que selecionou um projeto localizado na cidade de São Bernardo do Campo, apresentado como estudo de caso deste artigo.

1.2 Projeto Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo

No ano de 2016, a modalidade Pro-AC Editais recebeu mais de 5 mil propostas, selecionando 374 projetos para receber os benefícios financeiros. Entre os selecionados encontra-se o projeto Reestruturação da Reserva Técnica da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, dentro da modalidade Preservação de Acervos Museológicos, o tema de análise deste artigo.

As informações abaixo serão apresentadas com base no documento submetido ao Edital ProAC nº 19/2016^{vii}. Nossa análise buscou levantar, a partir do projeto, o panorama histórico que circunscreve a ação de reestruturação. Durante a análise do documento, também foram incluídas referências de reportagens locais; não por sua representatividade, mas por estarem de alguma forma presentes no cotidiano de um dos autores deste trabalho.

Para complementar as informações descritas no documento, foi realizada uma entrevista semiestruturada com a coordenadora do projeto, Caroline Silvério, com objetivo levantar informações sobre o desenvolvimento do projeto após aprovação do recurso, a fim de verificar se as expectativas descritas no documento submetido inicialmente estavam sendo alcançadas e em caso negativo, por quais motivos. A partir da entrevista foi possível compreender os objetivos supracitados e também os desdobramentos do projeto, que vão além do que é apresentado no documento.

De acordo com o documento, a Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo é um espaço que nasce em 1975, institucionalizando o acervo que vinha sendo construído por João Delijaicov Filho desde meados da década de 1960. O desenvolvimento econômico da cidade de São Bernardo do Campo possibilitou a criação de núcleos voltados à arte e à cultura

na região do Grande ABC – notadamente em Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul – dentre eles Salões de Arte renomados, como o Salão de Arte Luiz Sacilotto, e a própria Pinacoteca.

De 1975 a 2008 João Delijaicov Filho esteve à frente da Pinacoteca como administrador e, a partir de 2009 até 2015, como curador – cargo até então inexistente. Este espaço constituiu um rico acervo por meio de aquisições nos Salões de Arte da Região do ABC, doações de artistas e suas famílias e aquisições por parte do poder público. Atualmente conta com um conjunto de 1382 obras.

A partir da entrevista semiestruturada realizada com Caroline Silvério, foi possível levantarmos informações sobre o funcionamento da Pinacoteca como instituição pública e sobre o desenvolver do projeto. Ao final do ano de 2016, o cargo de curador foi comissionado a Thomaz Pacheco, galerista e empreendedor do ciclo das artes visuais^{viii}. De acordo com Caroline Silvério, historiadora, ex-mediadora da OMA Galeria^{ix}, atual servidora da Universidade Federal do ABC e proponente do projeto, nesse momento de transição Thomaz Pacheco começou a levantar os pontos que mereciam maior atenção dentro da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, para que uma reforma institucional começasse a ser feita a partir de 2017 – pois até então todas as ações da Pinacoteca Municipal não possuíam um planejamento a longo prazo, estando intimamente ligadas à figura do João Delijaicov Filho e suas relações pessoais, por conta da falta de recursos financeiros e humanos da instituição.

Externamente, o município de São Bernardo do Campo no ano de 2016 estava em processo de construção e aprovação de um Plano Municipal de Cultura^x, documento responsável por orientar as políticas públicas culturais no município pelos próximos dez anos, o qual vinha sendo

desenvolvido a partir de mecanismos para a promoção da participação social^{XI}. Sem o Plano, o Município não poderia aderir ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), por meio do qual são promovidas políticas públicas culturais em regime de colaboração entre os três entes federados e a sociedade civil^{XII}. Fazer parte do SNC viabilizaria o acesso a repasses de verbas do governo federal, aumentando as possibilidades de investimento em cultura. Consequentemente, a adesão poderia também contribuir para ampliar as ações da Pinacoteca e a realização de reformas estruturais.

De acordo com a entrevista, em paralelo à transição de cargos de curadoria na Pinacoteca, Caroline Silverio vinha participando individualmente, de algumas atividades propostas pelo Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP), a fim de expandir sua formação profissional.

Ao participar do Encontro Paulista de Museus, atividade proposta anualmente pelo SISEM^{XIII}, Caroline Silvério entrou em contato com o ProAC, tomando consciência que por meio dessa política estadual de fomento era possível submeter projetos vinculados a Museus e Patrimônios e captar recursos, independente do Município ou do Governo Federal.

Sendo assim, essa acionou Thomaz Pacheco e João Delijaicov^{XIV}, apresentando-lhes uma possibilidade para dar início as reformas previstas para a instituição, submetendo ao ProAC uma proposta de trabalho a qual contemplaria a reestruturação física do acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, com os objetivos, como consta no projeto, de: conceber uma política de acervo; realizar a reforma estrutural da Reserva Técnica e do Laboratório de Conservação; higienizar as obras; catalogar o acervo; conceber uma política de segurança para o espaço; e, por fim, realizar uma exposição com as obras do acervo (Silverio, 2016, s/p). To-

das essas etapas seriam cumpridas dentro do prazo de 10 meses e estariam dentro do orçamento proposto de 75 mil reais.

Caroline Silverio, por até então não possuir nenhum vínculo institucional com a Prefeitura, como exigido no Parágrafo único do Artigo 8º da Lei 12.268^{XV} que Institui o Programa de Ação Cultural – PAC, atualmente ProAC, assume a posição de proponente do projeto, elencando como integrantes 5 funcionários da Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, envolvidos com o espaço e com o tema em questão: Priscila Xavier, então vinculada ao Departamento de Patrimônio e Memória, e que seria responsável por coordenar a concepção e formação da política de acervo; Luana Aparecida Neves Severiano, bibliotecária da Prefeitura, responsável por coordenar as atividades de higienização e catalogação das obras; João Delijaicov Filho, no projeto nomeado como curador da instituição por estar em período de transição de cargos, responsável por monitorar os trabalhos de catalogação e acondicionamento; Jefferson Carvalho dos Santos, agente de biblioteca e arquivo, responsável por higienizar, catalogar e acondicionar as obras; Marcelo Oliveira Koch, auxiliar de biblioteca e também responsável por higienizar, catalogar e acondicionar as obras (SILVÉRIO, 2016, s/p).

Posteriormente à concepção e submissão do documento, Caroline Silverio toma posse como técnica administrativa na Universidade Federal do ABC, em julho de 2016, e, em sua perspectiva, começa a pensar possíveis parcerias caso ganhassem o Edital.

A missão da Universidade Federal do ABC, como consta no seu Plano de Desenvolvimento Interno 2013 - 2022 é “Promover o avanço do conhecimento através de ações de ensino, pesquisa e extensão, tendo como fundamentos básicos a interdisciplinaridade, a excelência e a inclusão

social” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC, 2013, p.4). Tratando-se especificamente da extensão, o PDI afirma que “entende-se a extensão como uma porta permanentemente aberta, que permite que a universidade interaja de forma orgânica estrutural com a sociedade” (*Idem*, p.70) e “entre as diretrizes levantadas por atores internos e externos inclui-se a valorização de projetos sobre a identidade e a memória regional” (*Idem*, p.72). Ou seja, promover a integração entre a Universidade e o espaço da Pinacoteca atenderia às expectativas do Plano de Desenvolvimento Interno, e fortaleceria o vínculo regional.

O projeto submetido ao ProAC foi finalmente aprovado em dezembro de 2016. Além dos integrantes formais – os cinco servidores públicos -, uma equipe de 20 voluntários^{XVI} foi formada a partir de projeto de extensão desenvolvido pela universidade, tendo então como participantes estudantes e professores da UFABC, além de membros da sociedade civil.

Entretanto, houve mudanças políticas em 2017. A Prefeitura que nos últimos dois mandatos vinha sendo comandada por Luiz Marinho, do Partido dos Trabalhadores (PT), passou a contar com Orlando Morando como Prefeito, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Com a justificativa de reduzir custos diante da crise econômica nacional e regional^{XVII}, a Secretaria Municipal de Cultura é extinta^{XVIII} e a votação do Plano Municipal de Cultura não acontece. Em relação especificamente à Pinacoteca de São Bernardo do Campo, seu corpo institucional é renovado de acordo com as diretrizes do novo governo, assim como alguns integrantes formais do projeto que são realocados ou exonerados de seus cargos, como seu ex-curador Thomaz Pacheco.

Segundo Caroline, ao visar maior engajamento por parte dos estudantes, e garantir a continuidade do projeto no cená-

rio político de 2017, o qual já apresentava indícios de mudanças no fim de 2016, foi submetido no final deste ano, ao Edital ProEC - Programa de Apoio a Ações de Cultura - PAAC 2017 da Universidade Federal do ABC, um projeto a fim de viabilizar recursos financeiros na forma de bolsas de estudos para alguns estudantes voluntários, o qual é contemplado no início de 2017.

Diante das reformas institucionais que o governo municipal passou a promover, a equipe responsável pelo projeto adotou como estratégia a divulgação do que vinha acontecendo na Pinacoteca desde o final de 2016, para a sociedade civil e o poder público, dando atenção especial à comunicação institucional.

Em junho de 2017, Mariana Alves, jornalista com experiência na área da Cultura e ex-assessora de imprensa da OMA Galeria, integra a equipe como assessora de imprensa, como previsto no documento do projeto, para coordenar o grupo de trabalho (GT) de Comunicação, formada por estudantes voluntários da UFABC. Desde a sua aprovação até junho a imprensa havia publicado apenas duas matérias sobre o ProAC ganho pela Pinacoteca de SBC. A partir de junho de 2017 até agosto deste ano - após o início dos trabalhos do GT de Comunicação – o número de publicações cresce para seis, em jornais regionais como Diário do Grande ABC, Metro ABC e ABC da Comunicação, abordando as melhorias proporcionadas pelo projeto, a participação da Universidade Federal do ABC e os estágios da reforma.

É importante notar que a mudança de governo não alterou o projeto em si, que continua caminhando de acordo com o seu planejamento inicial, mas alterou o espaço em que esse está inserido, as ações que o complementariam e as estratégias adotadas.

Segundo a Coordenadora, a ideia inicial de Thomaz Pacheco era atrelar a

reforma da reserva técnica com outras mudanças de ordem estrutural como a criação de núcleos especializados responsáveis pela gestão do Educativo, da Comunicação, da Administração e do Acervo, até então não formalizadas.

Além disso, diante das dificuldades financeiras encontradas no município e dos cortes de verbas no âmbito federal, Thomaz se preocupou com a captação de recursos, sem depender exclusivamente do poder público. Para isso propôs a criação do projeto *Amigos da Pina SBC*, inspirado diretamente no programa Sociedade Amigos da Pinacoteca, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o qual contempla diferentes categorias de doações acessíveis a diferentes tipos de doadores^{XX}. Entretanto até agora não existem indícios de que o novo corpo técnico irá realizar tais reformas institucionais.

No momento o projeto encontra-se em finalização. A exposição prevista no documento de submissão do Edital ProAC Nº 19/2016 está em cartaz desde novembro, as catalogações estão sendo finalizadas, os relatórios dos alunos voluntários estão sendo entregues ao poder público, além da finalização do laboratório de conservação.

2. Modelos de Análise: Múltiplos Fluxos e Equilíbrio Interrompido

Diante dessas dinâmicas, descritas na seção anterior com base na análise do documento do projeto submetido ao PRO-AC na modalidade Editais, complementados por meio de entrevista semiestruturada com sua coordenadora, podemos propor a seguinte pergunta: este projeto promoveu alguma alteração na formação da agenda municipal quanto ao papel que a Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo pode desempenhar nas políticas públicas culturais locais?

A definição e formação de agenda são conceitos associados à análise de políticas públicas (HOWLETT; RAMESH, 2013) e dizem respeito ao estudo sobre como certas dinâmicas sociais ou situações passam a ser vistas em um determinado momento sob o estatuto de problemas públicos relevantes e, conseqüentemente, a estar sob a atenção de governos para elaborar e desenvolver intervenções específicas. Pelos menos duas abordagens teóricas vêm sendo mais difundidas nesses estudos (CAPELLA, 2006): a Teoria dos Múltiplos Fluxos e a do Equilíbrio Pontuado. Revisaremos a seguir seus aspectos centrais para, em seguida, discutir suas contribuições e eventuais limites para a análise da relação entre o projeto desenvolvido junto à Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo por meio do PROAC, modalidade editais, e a agenda do município na área da cultura.

2.1 Os Múltiplos Fluxos

O modelo dos Múltiplos Fluxos, desenvolvido por Kingdon (2006), foca na formação da agenda e escolha de alternativas. Traz como base teórica uma crítica ao pluralismo, afirmando que as não decisões do governo importam tanto quanto as decisões e que o jogo político não é composto por atores homogêneos, como afirma a teoria pluralista, mas por atores diversos, culminando na desigualdade de poder dentro deste cenário. Capella (2006) define como foco principal deste modelo a preocupação com os estágios pré-decisórios da formulação de políticas, em que a agenda é um conjunto de assuntos sobre os quais pessoas e governos concentram sua atenção em determinado momento.

A agenda é definida por Kingdon (2006) como uma lista de temas ou problemas que são alvo em dado momento de séria atenção, tanto da parte das autoridades governamentais como de pessoas fora do governo, mas estreitamente associadas

às autoridades. Essa agenda se divide em duas categorias: 1) a agenda governamental, responsável por organizar as pautas de debates e reuniões, e 2) a agenda de decisão, a qual realmente delibera sobre os assuntos discutidos. O processo de estabelecimento de agenda reduz o conjunto de alternativas possíveis relacionadas a um problema inserido nesta a um conjunto menor, potencializando o resultado da ação.

O processo de especificação de alternativas restringe o grande conjunto de alternativas possíveis a um grupo menor, a partir do qual as escolhas são realmente efetuadas. Essa distinção entre agenda e alternativas se mostra muito útil do ponto de vista analítico [...] (KINGDON, 2006, p. 225)

Para que determinado problema entre na agenda, Kingdon afirma ser necessário o alinhamento entre três fluxos: o dos problemas, o das políticas públicas e o do jogo político. Para que uma situação seja considerada como um problema, por sua vez, é necessário que haja um “reconhecimento” desta como tal:

Toleramos vários tipos de situações todos os dias, e essas situações não ocupam lugares prioritários em agendas políticas. As situações passam a ser definidas como problemas e aumentam suas chances de se tornarem prioridade na agenda, quando acreditamos que devemos fazer algo para mudá-las (KINGDON, 2006, p.227).

Ou seja, problemas são construções sociais, forjados a partir de indicadores quantitativos, eventos pontuais e avaliações governamentais: não é porque hoje uma situação é um problema que amanhã esta continuará ocupando essa posição.

Os problemas podem sair da agenda por diversos fatores, tais como: por conta da dificuldade em definir alternati-

vas politicamente e/ou economicamente viáveis - como, por exemplo, quando há corte de orçamento e o governo decide interromper programas em detrimento de outros; e por conta de tentativas malsucedidas de solução.

As políticas públicas, também conhecidas como o fluxo de soluções, correspondem a um caldo primitivo de políticas com ideias geradas a partir das *policy communities*. Algumas dessas ideias são descartadas, ou se recombina e outras poucas sobrevivem. As soluções sobreviventes geralmente representam valores, crenças e ideias de grande aceitação.

O terceiro fluxo é o jogo político, o qual se relaciona às forças políticas organizadas, ou seja, aos grupos de pressão. Também diz respeito ao humor nacional, variável de acordo com as mudanças de *governo*: “Uma tendência nacional percebida como profundamente conservadora reduz as possibilidades de novas iniciativas de alto custo, ao passo que um ambiente nacional mais tolerante permite maiores gastos” (KINGDON, 2006, p.229).

Esses três fluxos, quando alinhados, possibilitam a abertura uma janela de oportunidade, um momento em que as dinâmicas do campo político se convergem e se unem, aumentando significativamente as chances de um evento se tornar parte da agenda de decisão. Como afirma o autor:

Os problemas que chegam às agendas de decisões sem propostas de soluções não têm as mesmas chances de serem deliberados do que aqueles que incluem propostas e soluções. E propostas sem apoio político tem menos probabilidade de serem decididas do que aquelas que têm esse apoio. (KINGDON, 2006, p.235)

É importante ressaltar que essa janela não é aberta apenas por um fluxo. Os

três devem coincidir e a ação de um ator específico é fundamental para “costurar” os interesses de cada um. Esse é o papel do *Empreendedor de Políticas Públicas*, “pessoas dispostas a investir recursos para promover políticas que possam lhes favorecer” (KINGDON, 2006, p.238). Essas pessoas são influentes e podem ser encontradas dentro e fora da política, sendo elas acadêmicos, jornalistas, políticos, funcionários públicos, entre outros. Como empreendedoras, são responsáveis por unir soluções aos problemas, problemas às forças políticas e forças políticas às propostas (KINGDON, 2006, p.239).

2.2 O Equilíbrio Interrompido

Outro modelo que mobilizamos para discussão neste trabalho é o do Equilíbrio Interrompido, desenvolvido por Baumgartner e Jones (1993; 2007) o qual, segundo Capella (2006), converge com o modelo desenvolvido por Kingdon, pois “ambos entendem que a definição de uma questão, expressa numa imagem ou símbolo, é central ao estudo da formação de agenda” (p. 43). O modelo do Equilíbrio Interrompido desenvolvido por Baumgartner e Jones (1993; 2007) pode ser simplificado entendido como quando “longos períodos de estabilidade, em que as mudanças se processam de forma lenta, incremental e linear, são interrompidos por momentos de rápida mudança” (CAPELLA, 2006. p. 39).

O Equilíbrio Interrompido foi desenvolvido para analisar o processo político norte-americano, assim como a teoria dos Múltiplos Fluxos desenvolvida por Kingdon, com o intuito de explicar como ocorrem essas alterações de estabilidade e equilíbrio político, com base na formação de agenda e nas estruturas institucionais, dialogando e complementando o modelo dos Múltiplos Fluxos, analisado anteriormente.

Esse modelo tem como base analítica o conceito de Racionalidade Limita-

da, desenvolvido por Simon (1997), o qual considera que os seres humanos são incapazes de escolher todas as alternativas satisfatórias a todos os objetivos desejados; alternativamente, ocorreria a escolha da melhor solução, dentro das circunstâncias apresentadas. Com base nesse conceito, os autores propõem que, a fim de garantir eficiência e que a maioria dos objetivos sejam cumpridos, os governantes dividem o sistema político em subsistemas, possibilitando a entrega do melhor resultado possível. Os subsistemas, portanto, são entendidos como mecanismos que permitem o sistema político se engajar em processos diversos paralelamente, os quais são comandados por agentes governamentais e subordinados ao macrossistema, enquanto este processa as diversas questões de forma sequencial.

Quando um único interesse predomina dentro de um subsistema, este modelo o classifica como um monopólio de políticas. De acordo com os autores “todo interesse, todo grupo, todo empreendedor de políticas públicas tem como interesse primário estabelecer um monopólio”^{xx}. O principal motivo desse interesse é que a partir do momento em que um subsistema é caracterizado como monopólio, as chances do assunto defendido por esse grupo ser levado ao macrossistema aumenta, possibilitando que este novo assunto entre na agenda governamental, e posteriormente na agenda de decisão, rompendo com o equilíbrio estabelecido.

Mas por que subsistemas e macrossistemas estão relacionados com o equilíbrio ou desequilíbrio de políticas? Quando um subsistema político detém dentro de si grupos de interesse que divergem em valores e objetivos, é muito mais difícil que esse subsistema chegue a ser um monopólio, entre na agenda do macrossistema e cause alguma mudança no sistema político vigente. Portanto os autores classificam que esses subsistemas possuem um

feedback negativo, pois são responsáveis por manter a estabilidade política, sem grandes variações. Entretanto quando o oposto ocorre, Baumgartner e Jones afirmam que este subsistema desencadeará um feedback positivo, pois “quando um problema está na agenda macro-política, pequenas mudanças nas circunstâncias objetivas podem causar grandes mudanças na política”^{xxi}, rompendo assim o equilíbrio estabelecido, ou ainda, de acordo com Kingdon (2006) abrindo uma janela de oportunidade para mudanças.

Contudo, para que determinado assunto entre na agenda, apenas ser classificado como um monopólio não é suficiente. Ao analisar os casos do sistema político americano, Baumgartner e Jones observaram três pontos importantes. O primeiro deles é que a formulação de políticas salta e sofre períodos de estagnação, à medida que as questões emergem e se afastam da agenda pública. O segundo ponto é que no sistema político americano a tendência para o equilíbrio pontuado é exacerbada. Por fim, o ponto mais importante observado é que as imagens de políticas públicas desempenham um papel crítico na explicação de questões além do controle de especialistas e interesses especiais que ocupam os monopólios políticos (Baumgartner; Jones, 2007).

Portanto, a construção de uma imagem é extremamente importante. O conceito de imagem da política pública criado pelos autores pode ser entendido como:

As ideias que sustentam os arranjos institucionais, permitindo que o entendimento acerca da política seja comunicado de forma simples e direta entre os membros de uma comunidade, e contribuindo para a disseminação das questões, processo fundamental para a mudança rápida e o acesso de uma questão ao macrossistema (CAPELLA, 2006, p.40).

Quando a imagem construída para sustentar determinada política é bem aceita, esta consegue transformar questões antes despercebidas em problemas:

Da mesma forma que Kingdon (2003), Baumgartner e Jones entendem que questões políticas e sociais não se transformam necessariamente e automaticamente em problemas. Para que um problema chame atenção do governo, é preciso que uma imagem, ou um consenso em torno de uma política efetue a ligação entre problema e uma possível solução (CAPELLA, 2006, p.41).

Contudo, para que o equilíbrio seja rompido, é necessário a ação de um ator muito importante, também essencial para o modelo de Múltiplos Fluxos: o empreendedor de políticas. Responsável por argumentar e encaixar seu objeto de interesse na agenda política, mobilizando quantos grupos de interesse forem possíveis. Este é o elo entre soluções e problemas.

Os empreendedores buscam constantemente ganhar espaço nas arenas políticas, que são “locais institucionais onde são tomadas decisões autorizadas sobre uma questão determinada”^{xxii}. Existem questões que dependem apenas da conquista de uma arena, entretanto, outras dependem do convencimento de duas ou mais arenas.

Em uma analogia simplificada deste modelo, os subsistemas disputam entre si para definir qual a imagem predominante. Essa briga vence quem possui maior flexibilidade para formar aliados, criando assim um monopólio de interesses. A partir do momento em que a imagem está estabelecida, o empreendedor de políticas deve fazer uso desta para o processo de convencimento, defendendo essa imagem dentro da agenda do macrossistema, conquistando arenas políticas e assim estabelecendo um rompimento no equilíbrio

da agenda vigente, quando essa imagem é colocada em prática.

3. Os modelos de formação de agenda Múltiplos Fluxos e Equilíbrio Interrompido e a Reestruturação da Pinacoteca de SBC

Conforme pudemos observar, a Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo passou por uma mudança em sua administração em 2015; no ano seguinte, passou a contar com o apoio de um projeto desenvolvido com recursos do PROAC. Afinal, quais os impactos dessas mudanças? Seriam elas suficientes para incluir a Pinacoteca na agenda das políticas públicas culturais locais? A seguir, discutiremos as contribuições das teorias dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido para desenvolvermos esta análise de políticas públicas.

3.1 Múltiplos Fluxos

De acordo com o modelo dos Múltiplos Fluxos, desenvolvido por Kingdon (2006), para que um assunto entre na agenda política este primeiramente deve ser considerado como um problema, deve haver um fluxo de soluções que possam resolvê-lo e pessoas no poder dispostas a trabalhar com a temática na qual ele se encaixa. Portanto, é necessário o alinhamento dos três fluxos elencados pelo autor – problemas, soluções e jogo político – para que haja a abertura de uma janela de oportunidade e posteriormente a possibilidade de uma questão à agenda.

Ao analisar a Reestruturação da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, podemos considerar ao menos três aspectos que parecem ser relevantes para o estudo desta experiência e sua relação com a agenda municipal.

Em primeiro lugar, a Pinacoteca parecia vista como uma instituição frágil, pois

todo seu planejamento, o qual não era pensado a longo prazo, estava ligado diretamente ao seu ex-curador e, conseqüentemente, suas relações políticas e pessoais. Esta situação é percebida no documento do projeto submetido e na entrevista realizada como um problema fora da agenda governamental, assim como a dificuldade em obter recursos do poder público para as ações específicas do museu.

Em segundo lugar, a existência da política pública de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo - o ProAC modalidade Editais - possibilita o acesso a recursos por projetos culturais independentes. No caso analisado, o projeto apareceu como uma oportunidade de financiamento independente dos repasses municipais e federais, tornando possível o início das reformas previstas por Thomaz Pacheco.

Finalmente, o momento político parecia favorável à proposta de reestruturação do equipamento cultural. A gestão municipal vigente em 2016 parecia comprometida com o setor da Cultura, uma vez que estava envolvida com a construção de um Plano Municipal de Cultura que indicaria as prioridades desse setor a partir da aprovação de diretrizes, metas e ações a serem desenvolvidas nos próximos dez anos. A partir do relato de Caroline Silverio seria possível afirmar que a equipe envolvida pelo projeto compunha um grupo de interesses responsável por defender as necessidades da Pinacoteca e do setor como um todo, o qual naquele momento tinha Thomaz Pacheco como ator principal. Por fim, Caroline Silverio, além de propor o projeto formalmente, cria um vínculo entre instituição e comunidade, trazendo estudantes da Universidade Federal do ABC de diversas formações para auxiliarem a execução do projeto, e também na intenção de transformar futuramente o espaço em tema para pesquisas acadêmicas.

A teoria dos Múltiplos Fluxos desenvolvidas por Kingdon, então, poderia ser

mobilizada para identificar e problematizar esses aspectos como a ilustração dos três fluxos, uma vez que envolvem a identificação de uma situação como problema, a proposta de soluções e sua relação com o jogo político. No entanto, embora seja interessante notar essas três dinâmicas, não há evidências de que elas estejam associadas à formação da agenda municipal – ou seja, à inclusão da Pinacoteca na agenda das políticas públicas locais.

Com base nesse modelo, ainda, poderíamos propor como empreendedor de políticas a figura de Thomaz Pacheco, responsável por tentar unir soluções a problemas, estes problemas a forças políticas e estas forças políticas a propostas, a fim de construir um plano institucional complementar às reformas previstas no ProAC, a longo prazo. No entanto, tampouco há evidências de que estas ações estejam associadas à inclusão do museu na agenda local.

3.2 Equilíbrio Interrompido

A teoria do Equilíbrio Interrompido, por sua vez, considera que subsistemas são coalizões temáticas baseadas em crenças e valores, que podem ser formadas por pessoas ou instituições, as quais têm como objetivo tentar mudanças políticas. Com base nela, poderíamos propor a Pinacoteca de São Bernardo do Campo como um subsistema – assim como as políticas públicas culturais locais. Apesar de por mais de quatro décadas estar centrada na figura de uma única pessoa, essa instituição é dotada de crenças e valores, e diante das circunstâncias de instabilidade enfrentadas pelo setor da cultura, tinha como foco principal primeiramente se manter de pé.

A partir do momento em que Thomaz Pacheco assume a curadoria e posteriormente o projeto de reestruturação do acervo proposto por Caroline Silverio

ganha o ProAC, um grupo de interesses passa a se constituir dentro e fora da Pinacoteca. À luz da teoria do Equilíbrio Interrompido poderíamos considerar essa dinâmica associada à formação de um monopólio quanto às políticas a serem adotadas neste subsistema, o qual deveria construir uma imagem pública forte o suficiente perante à sociedade civil e ao poder público, para romper com o equilíbrio político existente e alcançar a agenda governamental.

Entretanto, a mudança governamental de 2017 trouxe dificuldades para a entrada dos interesses do museu na agenda do Macrossistema Político. Por conta de agentes externos, como extinção da secretaria de Cultura e a não votação do Plano Municipal de Cultura - o qual poderia aumentar as chances de obter recursos para a instituição por conta da adesão ao Sistema Nacional de Cultura; e internos à Pinacoteca, como a exoneração do cargo de curador de Thomaz Pacheco. Com isso, o planejamento institucional a longo prazo para a Pinacoteca, complementar à ação do ProAC, e mesmo sua inclusão na agenda municipal, tornam-se incertos.

Diante dessas mudanças, o cenário exigiu que o monopólio recém-fortalecido fosse obrigado a se adaptar às condições atuais, para que não fosse rompido. Como estratégias para fortalecer a legitimação do projeto foi estreitada a relação entre Pinacoteca e Universidade Federal do ABC, por meio da concessão de bolsas de Extensão, a fim de fortalecer o vínculo entre as instituições. Outra estratégia escolhida foi a antecipação da atuação da Assessoria de Imprensa do projeto, a qual estava programada para a etapa final do cronograma proposto. A ideia foi registrar passo a passo do projeto por meio da divulgação das ações desenvolvidas na imprensa para futura prestação de contas e divulgação do espaço, na tentativa de estabelecer vínculos mais fortes com a própria re-

gião e também de mostrar a relevância do espaço para a nova gestão municipal que então se iniciava.

Com isso, imaginava-se que, ao passo que essa nova imagem fosse legitimada, a possibilidade de que o espaço entrasse na agenda do macrossistema aumentaria e, conseqüentemente, mudanças em longo prazo poderiam ocorrer, rompendo com o equilíbrio pré-estabelecido.

Assim como no modelo de Kingdon, a teoria proposta pelos autores propõe que é necessário a abertura de uma janela de oportunidade, a partir dos esforços conjuntos nos três fluxos, costurados por um empreendedor de políticas. Porém, no modelo de Baumgartner e Jones (1993; 2007) uma imagem pública forte só consegue romper com o equilíbrio vigente quando um empreendedor de políticas consegue levá-la à agenda do macrossistema.

No caso analisado, apesar dos esforços em reconstruir a imagem pública e das dinâmicas e ações que podemos associar à ideia dos múltiplos fluxos tendo em vista a abertura de uma janela de oportunidade, a Pinacoteca ainda não foi capaz de entrar para a agenda do macrossistema. As mudanças recentes na gestão municipal em relação ao setor da cultura colaboraram para que a reforma institucional da Pinacoteca de São Bernardo do Campo se limitasse à finalização do Projeto de Reestruturação do Acervo, financiado pelo ProAC, a qual estava prevista para ser concluída até novembro de 2017. Ou seja, a ideia de que os recursos do ProAC pudessem iniciar uma sucessão de reformas a longo prazo no museu não está mais vigente.

Retomando nossa questão inicial proposta neste artigo, portanto, podemos observar que a entrada de recursos por meio do Programa de Ação Cultural na

modalidade editais, não produziu desdobramentos capazes de inserir a reforma do acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo na agenda governamental local. Entretanto, foi capaz de disponibilizar recursos de diferentes tipos – financeiros, técnicos – para uma instituição que tinha grande dificuldade para acessá-los. Se é possível considerar, com base nas fontes consultadas para a produção deste trabalho, que a Pinacoteca esteve sob um período de inércia durante mais de quatro décadas, é possível reconhecer que, por conta do projeto, estudantes e pesquisadores da Universidade Federal do ABC começaram a se aproximar deste espaço, o que pode trazer outras formas de contribuição para a Pinacoteca por meio de atividades de extensão e pesquisa no futuro. Além disso, o projeto proporcionou à comunidade a exposição “*Narrativas da Pina*”^{xxiii}, inaugurada no dia 23/11/2017, a qual teve como curadores os próprios voluntários responsáveis pela catalogação das obras. Por conta do projeto, este é o único museu do Grande ABC a possuir um Plano Museológico^{xxiv} – documento obrigatório exigido pelo IBRAM para qualquer museu do Brasil – de acordo com Caroline Silverio, concebido por especialistas e voluntários envolvidos com o ProAC, tornando-se exemplo com potencial de multiplicação para a Região.

Outro desdobramento interessante foi a publicação do relatório *Projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo*^{xxv}, na revista Expressa Extensão, coordenada pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade Federal de Pelotas, com autoria dos alunos voluntários - Daniel Donato Ribeiro, Dario Santos de Oliveira, Marcos Vinícius Gomes de Medeiros, Vitória Peccora - da coordenadora do projeto Caroline Silverio e da Professora Dr. Silvia Passarelli, incluindo contribuições ao museu por meio do debate acadêmico.

4. Conclusão

Este artigo buscou desenvolver análise de políticas públicas tendo como referencial teórico os estudos sobre formação de agenda de Kingdon (2006) e Baumgartner e Jones (1993; 2007), aplicado ao projeto desenvolvido junto à Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo por intermédio de uma política estadual consolidada e em crescimento, o ProAC. Pudemos, com isso, identificar dinâmicas relativas à interação Estado e sociedade civil, à captação de recursos para o desenvolvimento de ações públicas em um setor no qual estes são escassos, além das mudanças e entrada de novos atores na instituição.

O ProAC, especificamente, não apenas disponibilizou recursos financeiros por meio deste projeto específico, mas também contribuiu para conectar a Pinacoteca e a Universidade Federal do ABC, a qual a partir deste projeto passou a desenvolver atividades de maneira mais próxima. Além disso, permitiu problematizar o espaço: se até então era considerado como produtor de poucas atividades tendo em referência seu potencial e com dificuldades em atrair interesse da população local por atores próximos à sua atuação, passou a ser possível perceber como no espaço pode estar associado a projetos alternativos em disputa – o que, consequentemente, traz o debate sobre como são tomadas as decisões acerca de sua atuação e quem participa e não participa desse processo. Essa situação fica mais evidente quando consideramos a mudança da gestão municipal e a alteração de continuidade das ações propostas como de longo prazo para a Pinacoteca, como, por exemplo, as incertezas quanto às consequências do Plano Museológico elaborado.

Por fim, podemos considerar que o projeto de reestruturação do acervo da

Pinacoteca, apoiado pelo ProAC não conseguiu entrar para a agenda local. Embora o referencial teórico adotado neste trabalho esteja mais relacionado à investigação sobre a formação das agendas, observamos sua contribuição para identificar dinâmicas, questões, atores e ações relacionados a questões públicas relevantes, mas que não passam a compor, de fato, a agenda municipal local. Com isso, abrem-se possibilidades de aprofundamento deste estudo, seja em relação a entrevistas com agentes envolvidos no projeto, seja quanto à compreensão e análise de processos específicos agora identificados como parte do desenvolvimento do projeto. Outra possibilidade está no estudo sobre as políticas públicas culturais que estão sendo desenvolvidas no município de São Bernardo do Campo e nas demais cidades do ABC, buscado discutir objetivos, recursos disponíveis e agentes associados a estas políticas.

Considerando que “as políticas públicas não constituem o único modelo de atuação dos analistas, como a política tão pouco é o único meio de atuação dos políticos” (KINGDON, 1995, p. 226), propomos para estudos futuros a problematização da análise de políticas públicas tendo como referencial central a ideia do ciclo de políticas públicas^{xxvi}, uma vez que outras formas de ação pública, capazes de articular Estado e sociedade civil na construção de alternativas diante de questões publicamente relevantes se mostram presentes. Especificamente, os casos associados ao tema da cultura parecem ser especialmente interessantes para aprofundar essa análise, uma vez que a produção cultural envolve frequentemente arranjos como o estudado neste artigo, em que o Estado busca fomentar tanto ações mais autônomas, produzidas pela sociedade civil, como ações em que sociedade civil e Estado se articulam em torno de questões comuns – como discutimos aqui, no funcionamento de um museu público.

Bibliografia

Acesso em: 13 set 2017

BAUMGARTNER, Frank R; JONES, Bryan D. Agendas and instability in American Politics. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

BAUMGARTNER, Frank R; JONES, Bryan D. Punctuated equilibrium theory: explaining stability and change in American policymaking. In: SABATIER, Paul A. (ed.). Theories of the policy process. Oxford: Westview Press, 2007. p. 155-187.

CAPELLA, Ana C. N. Perspectivas Teóricas sobre o Processo de Formulação de Políticas Públicas. São Paulo, BIB, nº 61. 2006. p. 25-52.

HOWLETT, M.; RAMESH, M.; PEARL, A. Política Pública: seus ciclos e subsistemas: uma abordagem integradora. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013. p. 12-13.

KINGDON, John W. Como chega a hora de uma ideia? In: SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete (org.). Políticas Públicas: Coletânea. Brasília: ENAP, 2006. v.1, p. 219-225.

KINGDON, John W. Juntando as coisas. In: SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete. (org). Políticas Públicas: Coletânea. Brasília: ENAP, 2006. v.1, p. 225-247.

SÃO PAULO. Lei n. 12.268, de 20 de Fevereiro de 2006. Institui o Programa de Ação Cultural - PAC, e dá providências correlatas. Disponível em <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/lei-12268-20.02.2006.html>>

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Boletim Um: 10 anos de ProAC Editais. São Paulo, 2016. Disponível em <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/2017.02.17-Boletim-UM-n.-3-ProAC-Editais.pdf>> Acesso em 12 set 2017.

SILVERIO, C. Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo. São Bernardo do Campo, 2016. Disponível em <<http://www.editaisproac.sp.gov.br/InscricoesEditaisUFDPC/consultas/projetosContemplados.action;jsessionid=AD820AA4F59D770CEF1BE54342D69019>> Acesso em: 13 set 2017.

SIMON, H. Administrative Behavior: A Study of Decision - Making Processes in Administrative Organizations. New York: The Free Press, 1997. p.1-28.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC. Plano de Desenvolvimento Institucional. Santo André, 2013. Disponível em < http://pdi.ufabc.edu.br/wp-content/uploads/2013/06/PDI_UFABC_2013-2022.pdf> Acesso em: 13 set 2017.

Recebido em 14/01/2018

Aprovado em 22/02/2018

I Lúcio Nagib Bittencourt. Professor Adjunto da Universidade Federal do ABC (UFABC), vinculado ao Bacharelado em Políticas Públicas (BPP), ao Bacharelado em Ciências e Humanidades (BCH) e ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas (PGPP). Doutor em Administração Pública e Governo, pelo Fundação Getúlio Vargas de São Paulo. Contato:

II Mayra Carolina Ataíde de Oliveira. Graduada em Rádio, TV e Internet pela Universidade Metodista de São Paulo. Contato: mayra.ataide.oliveira@gmail.com

III Agradecemos aos docentes Diego Corrêa Sanches e Gabriela Spanghero Lotta, professores da disciplina "Análise de Políticas Públicas", responsáveis pelo desenvolvimento e avaliação da primeira versão deste artigo.

IV Disponível em<<http://www.proac.sp.gov.br>>Acesso em: 18 dez 2017.

V Disponível em <http://www.proac.sp.gov.br/proac_editais/principal/> Acesso em: 16 dez 2017.

VI Dados apresentados pelo Boletim Um - Pesquisa realizada pela Unidade de Fomento à Cultura (UFEC) da Secretaria, de 2006 à 2015. Disponível em <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/2017.02.17-Boletim-UM-n.-3-ProAC-Editais.pdf>> Acesso em: 13 set 2017

VII Disponível em < <http://www.editaisproac.sp.gov.br/InscricoesEditaisUFDPC/consultas/projetosContemplados.action;jsessionid=AD820AA4F59D770CEF1BE54342D69019>> Acesso em: 18 dez 2017.

VIII Disponível em <<http://www.abcdabc.com.br/sao-bernardo/noticia/thomaz-pacheco-novo-curador-pinacoteca-sao-bernardo-campo-39264>> Acesso em: 07 dez 2017.

IX Galeria de arte contemporânea localizada em São Bernardo do Campo, propriedade do galerista Thomaz Henrique Pacheco. Disponível em <<http://www.omagalieria.com/a-galeria/>> Acesso em: 20 dez 2017.

X Disponível em <http://www.saobernardo.sp.gov.br/home/-/asset_publisher/YVwaH6UqAMbt/content/prefeito-encaminha-plano-municipal-de-politicas-culturais-a-camara/maximized?inheritRedirect=false>

XI Disponível em <http://www.saobernardo.sp.gov.br/noticias/-/asset_publisher/pBwTf7tTIXRH/content/liderancas-culturais-de-sao-bernardo-debater-plano-municipal-de-cultura/maximized> Acesso em: 05 dez 2017.

XII Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>> Acesso em 16 dez 2017.

XIII Essa é uma política estadual, sancionada em 1986 pelo Decreto nº 24.634 (São Paulo, 1986) a qual tem como um dos principais objetivos formar e informar os museus localizados no Estado de São Paulo, buscando fortalecer o vínculo entre essas instituições e aperfeiçoar a formação dos envolvidos. Disponível em <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1986/decreto-24634-13.01.1986.html>> Acesso em: 13 set 2017.

XIV Entrevistar outras pessoas poderia trazer mais elementos sobre o processo, mas este não é o objetivo deste artigo.

XV LEI Nº 12.268, DE 20 DE FEVEREIRO DE 2006:

Artigo 8º: Poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objetivo atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos.

Parágrafo único – O disposto no “caput” deste artigo não se aplica a órgãos e entidades da administração pública, direta ou indireta, federal, estaduais e municipais, as quais poderão ser apenas beneficiárias de projetos referentes a atividades artísticas e culturais.

XVI Uma das autoras deste artigo atuou como voluntária do projeto, como membro da sociedade civil, no período de dezembro de 2016 a fevereiro de 2017. A ação foi registrada na ProEC UFABC sob nº FC 140/2016.

XVII Disponível em <<https://saobernardodocampo.info/7205/prefeito-orlando-morando-medidas-reduzir-gastos-publicos/>> Acesso em: 07 dez 2017.

XVIII A reforma administrativa da nova gestão ainda não foi sancionada. Atualmente a Secretaria possui apenas um cargo, o de Secretário Adjunto, ocupado por Adalberto Guazzelli, o qual no momento está respon-

dendo diretamente à Secretaria de Esportes, ocupada pelo secretário Alexandre Mognon.

XIX Disponível em <<http://pinacoteca.org.br/apoie/amicos-da-pina/>> Acesso em: 16 dez 2017.

XX Citação original: “every interest, every group, every policy entrepreneur has a primary interest in establishing a monopoly.” (Baumgartner; Jones, 1999, p. 6)

XXI Citação original: “When an issue area is on the macro political agenda, small changes in the objective circumstances can cause large changes in policy” (Baumgartner; Jones, 2007, p.160)

XXII Citação original: “institution allocations where authoritative decisions are made concerning to a given issue” (Baumgartner; Jones, 1993, p.32)

XXIII Disponível em <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/2803015/avanco-na-arte-da-regiao>> Acesso em: 13 dez 2017.

XXIV Aguardando aprovação da Prefeitura Municipal. De acordo com Caroline Silverio o Plano Museológico será enviado à Museóloga Denise Yonamine para a devida assinatura de profissional com o Registro no Conselho de Museologia até o final de 2017, o qual levará também a assinatura de todos que participaram do projeto. Entretanto sua implementação ainda não é garantida.

XXV Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/11826>> Acesso em 12 dez 2017.

XXVI Historicamente [...] um dos meios mais populares de simplificar a *policy-making*, para fins analíticos, foi pensa-la como processo, isto é, como um conjunto de estágios inter-relacionados através dos quais os temas políticos (*policy-issues*) e as deliberações fluam de uma forma mais ou menos sequencial, desde os “*insumos*” (problemas) até os “*produtos*” (políticas). [...] A sequência resultante de estágios é muitas vezes reconhecida como “ciclo político-administrativo”. (Howlett, 1955, p.12)

**A regulamentação legal do grafite:
Perspectivas e caminhos a partir de uma experiência prática em Curitiba**

**La reglamentación legal del grafito:
Perspectivas y caminos a partir de una experiencia práctica en Curitiba**

**The legal regulation of the graphite:
Perspectives and paths from a practical experience in Curitiba**

Angela Cassia Costaldello^I

Francisco Bley^{II}

Palavras chave:

Grafite

Regulamentação

Políticas Públicas

Direito

Arte

Resumo:

O escopo do presente texto é investigar as legislações existentes acerca da prática do grafite no Brasil, evidenciando seus avanços históricos e demonstrando suas insuficiências perante a realidade de seu exercício em âmbito local. Para tanto, serão levadas em consideração as pesquisas do projeto “Clínica Direito e Arte” da Universidade Federal do Paraná, cujo trabalho ocorre junto a grafiteiros e artistas da cidade de Curitiba para a construção de políticas públicas para o setor em questão.

Resumen:

El propósito del presente trabajo es investigar la legislación existente con respecto a las prácticas del graffiti en Brasil, evidenciando sus desarrollos históricos y demostrando sus insuficiencias en ámbito local. Para tanto, serán llevadas en consideración las pesquisas del grupo "Clínica de Derecho y Arte", de la Universidad Federal de Paraná, cuyo trabajo ocurre junto de los artistas del graffiti en la ciudad de Curitiba, de modo que sean creadas políticas públicas para el sector.

Palabras clave:

Graffiti
Regulamentación
Políticas Públicas
Derecho
Arte

Keywords:

Graffiti
Regulamentation
Public Policies
Law
Art

Abstract:

The scope of this paper is to investigate the existing legislation concerning graffiti art practices in Brazil, evidencing their historical development and demonstrating its insufficiencies toward their exercise locally. For this purpose, researches made by the project "Clínica Direito e Arte", at the Federal University of Paraná will be taken in consideration. The referred work occurs together with graffiti artists from the city of Curitiba, in order to create public policies to the sector.

A regulamentação legal do grafite: Perspectivas e caminhos a partir de uma experiência prática em Curitiba

1. Introdução

1.1 O grafite: breve histórico

Entre as décadas de 1960 e 1970, o termo italiano “*graffiti*” foi adotado pela imprensa nos Estados Unidos para denominar a prática de escrever e desenhar em muros e paredes, enquanto jovens se utilizavam dos termos “*writing*”, “*tagging*” ou “*hitting*”. Estes jovens, ao deixarem suas marcas pelas grandes cidades estadunidenses, sofreram intensa perseguição. O que lá era denominado *graffiti*, equivale ao que conhecemos hodiernamente por pichação. As marcas eram utilizadas por gangues para fins de demarcação de território, além de afirmações de posicionamentos políticos.

No Brasil, o grafite, com o termo já adaptado ao português, teve destaque no final dos anos 70, em pleno regime militar. Nessa época, a prática foi adotada por artistas anônimos e estudantes de artes e comunicação, que viam na prática uma oportunidade de exercerem sua liberdade de expressão.

Entretanto, a difusão do grafite no país se deu, principalmente, nos anos 90, na cidade de São Paulo, por contribuição da prática do skate e da cultura Hip Hop. Tal cultura urbana, sendo detentora de uma filosofia de utilização dos espaços públicos para manifestação artística independentemente de autorização, foi paulatinamente mesclando ambos os movimentos. Isso fez com que o grafite obtivesse mais visibilidade, assim como uma finalidade afirmativa, reivindicativa ou de protesto.

Somente na década seguinte, com a conquista da atenção de críticos estran-

geiros que tinham como especialização a arte de rua, o grafite teve maior destaque diante das autoridades administrativas, de modo que órgãos públicos passaram a encomendar murais em exposições, tanto em galerias quanto em museus. Somente um grupo seleto de artistas, entretanto, foi generosamente remunerado, de modo que restou menor atenção a projetos de grafiteiros menos célebres.

1.2 A cidade como suporte: a produção de espaços físicos e simbólicos

A cidade é, em essência, utilizada como o suporte artístico do grafite. Ao invés de telas, são pintados muros, paredes e outros elementos constitutivos da paisagem urbana. É próprio de uma arte que ocorre nas ruas denunciar o caráter político-ideológico da organização da cidade. Nesse sentido, a intrínseca relação entre o espaço e a cultura nele produzida assume um caráter de afirmação da cidadania, de representação da ideologia contida no próprio ambiente urbano.

O espaço, de acordo com Henri Lefebvre, citado por Ahmed (2015), abarca tanto a dimensão física – o território em si – quanto o plano simbólico, relacionado aos espaços de representação, de organizações discriminatórias e segregadoras. No pensamento de Lefebvre, lembra Ahmed (2015, p. 375), este conceito refere-se ao estabelecimento dos centros de decisão, de riqueza, de poder, de conhecimento e de informação, que restringem aos espaços periféricos os que não participam dos privilégios políticos.

Em termos simbólicos, o grafite é extremamente potente em sua capacidade de escancarar a construção político-ideológica acima descrita. Além disso, as atuais discussões acerca de sua prática envolvem tanto sua incisiva eficácia como instrumento de denúncia social quanto suas possibilidades de inclusão em seto-

res organizados da economia criativa e no mercado regularizado das artes.

A ambivalência da expressão artística em questão suscita debates inúmeros, sobretudo acerca do ainda incipiente tratamento conferido pelo ordenamento jurídico brasileiro às possibilidades legais de sua execução e produção. Em âmbito legal, diferentemente do que ocorre em outros setores como as artes e a economia, residem ainda diretrizes demasiadamente amplas e carentes no que dizem respeito ao conteúdo programático das normas.

Tal afirmação pode ser aclarada – não justificando, por óbvio, a precariedade regulamentar – pelo fato de que os pontos de contato entre o direito e a cultura, nas suas múltiplas manifestações, são profusas.

2. Regulamentações jurídicas da arte do grafite no Brasil

2.1 A Constituição de 1988 e os direitos culturais

Levando em consideração o recorte temporal histórico esposado, configura-se primordial o levantamento dos fundamentos que constituem as previsões legais aplicáveis ao grafite. Seu respaldo mais amplo encontra-se inserido na vasta discussão acerca dos direitos culturais.

Embora possa ser considerado por meio de diferentes acepções provocadas pela polissemia do termo, o tratamento da cultura no ordenamento jurídico é profícuo no que diz respeito à Constituição Federal de 1988. A seção específica para o tema inicia-se no artigo 215, cujo *caput* versa:

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

Os parágrafos complementares do artigo transcrito possuem, de acordo com Francisco Humberto Cunha Filho, caráter tanto prestacional quanto de abstenção em relação ao papel do Estado (CUNHA FILHO, 2015, p. 33). São ações distintas, relacionadas ao acesso, apoio, incentivo, valorização e difusão da cultura. E neste aspecto, a doutrina apresenta-se uníssona quanto à fundamentalidade dos direitos culturais, tanto como *norma agendi como facultas agendi*, no que concerne ao dever do Estado e ao direito do cidadão (SILVA, 2012, p. 822; COSTA-CORRÊA, 2009, p. 2292).

Embora haja tentativas de categorização pormenorizada de um rol dos direitos culturais, há que se atentar ao dinamismo e ao constante caráter de inovação da seara artística e, sobretudo, em relação ao grafite. A característica programática das normas de direitos culturais, por outro lado, coaduna-se com a possibilidade de adaptação da maneira como será concebido o planejamento e a concretização das políticas públicas da área.

Dessa forma, fica evidente que uma tentativa de arrolamento dos direitos culturais implicaria em uma necessidade constante de atualização por parte do legislador. Frente a tal constatação, ao invés de elencar-se um rol, foram estabelecidas categorias de tais direitos, como as propostas por José Afonso da Silva (2012, p. 822):

- a) direito à criação cultural, compreendidas as criações científicas, artísticas tecnológicas;
- b) direito de acesso às fontes da cultura nacional;
- c) direito de difusão da cultura;
- d) liberdade de formas de expressão cultural;
- e) liberdade de manifestações culturais; e
- f) direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura.

Os direitos culturais possuem como escopo a viabilidade de sua concretização. Nesse sentido, a compreensão da tutela constitucional dos direitos acima categorizados exige que a premissa de que manifestações artísticas, como o grafite, possuam, de fato, amparo no âmbito da Constituição Federal. O agasalho constitucional é imprescindível, não apenas na proteção dos bens culturais produzidos e o resguardo de direitos inerentes à cidadania e à democracia, mas e sobretudo para a elaboração de políticas públicas eficazes, com a inserção de previsões na legislação orçamentária, a execução e a fiscalização do uso do recursos destinadas ao setor em questão.

2.2 Em âmbito federal: a lei de crimes ambientais

A previsão normativa que incide de maneira mais incisiva sobre o ato de grafitar é a Lei n.º 9.605/98, conhecida como “Lei de Crimes Ambientais”. O art. 65 de seu texto original traçava a distinção e a proibição das práticas de pichar, grafitar e conspurcar. O dispositivo proibia o exercício das três atividades, havendo ou não consenso por parte do proprietário, a partir do argumento de proteção ao meio ambiente cultural e visual.

Em 2011, entretanto, a Lei n.º 12.408 alterou a redação do art. 65 da Lei n.º 9.605/98, ao mesmo tempo descriminalizando a conduta de grafitar e proibindo a comercialização de tintas aerossol para menores de 18 anos. Versa o dispositivo em questão:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1.º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2.º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

A partir das alterações acarretadas pela Lei n.º 12.408/2011, portanto, ficam especificados critérios para a desconstituição do caráter criminal do grafite, a saber: a necessidade de valorização do patrimônio público, o consentimento do proprietário – nos casos de bens privados – ou a autorização do órgão competente – nos casos em que os bens sejam públicos. Foi um importante avanço, posto que é uma regulamentação que considera as nuances existentes entre as diferentes vertentes de arte urbana, diferindo a pichação do grafite.

Com efeito, a Lei n.º 12.408/2011, ao excluir a responsabilidade penal dos artistas e grafiteiros e ao recepcionar a prática perante o ordenamento jurídico, representa um acolhimento do grafite frente à sociedade. É um dispositivo que produz avanços concretos no tratamento jurídico do tema, embora seu conteúdo normativo não abarque todas as demandas advindas da produção do grafite em âmbito local. A insuficiência de abrangência e profundidade da norma, quando da aplicação aos casos concretos de ocorrência municipal, será pormenorizada na sequência.

2.3 A necessidade de previsão jurídica em lei orgânica dos municípios

Como consectário do sistema federativo, a Constituição Federal de 1988, em

seu artigo 30, expressa a autonomia dos municípios para legislar sobre assuntos de interesse local. Dessa forma, compete a essa unidade da Federação suplementar a legislação federal e estadual nos casos em que tais normas fossem parcas, como o do grafite.

A falta de regulamentação da prática do grafite em âmbito municipal faz com que somente se possa utilizar o respaldo legal trazido pela Lei de Crimes Ambientais, uma lei federal de aplicabilidade nacional. Decorre disso a celeuma relacionada ao caráter geral desse diploma legal que, não obstante descriminalize a prática, deixa inúmeras lacunas as quais dão margem à indeterminação e à vagueza semântica quando de sua aplicação a casos concretos.

Ademais, na prática, o caráter geral da Lei de Crimes Ambientais não abarca as especificidades das demandas jurídicas que ocorram em âmbito local, produzindo um silêncio por parte do legislador e dificultando a adoção de medidas protetivas e fomentadoras pela administração pública municipal.

Com efeito, o hiato legislativo dá margem a diversos embaraços e obstáculos relacionados à resolução de conflitos atinentes à prática, sobretudo no que diz respeito às obras realizadas por meios estruturados, como, por exemplo, os projetos de leis de incentivo.

As consequências da não regulamentação do grafite em âmbito municipal serão, todavia, pormenorizadas adiante.

3. A política cultural e suas facetas

3.1 A omissão na regulamentação do grafite: desvalor e insegurança jurídica

Expostas a regulamentação já existente e as lacunas deixadas à revelia da própria legislação, a não regulamentação

do grafite em âmbito local traz consequências para todos os segmentos envolvidos: autores, sociedade e administração pública.

A ausência de normas abre brechas para problemas incomensuráveis. Por parte dos artistas, a proteção ao bem jurídico cultural criado corre diversos riscos se não respaldada por uma legislação que a tutele.

Além da insegurança gerada acerca da permanência ou não da obra – que fica sujeita a ser apagada ou danificada – há um risco bastante expressivo no que diz respeito aos grafites feitos via projetos de lei de incentivo. Por exemplo, se a obra desaparece, a prestação de contas fica comprometida, fato que pode causar complicações para o artista. A não regulamentação, pois, transcende o âmbito intrínseco da existência da obra, atingindo, inclusive, uma dimensão patrimonial dos agentes da arte que optem pelos caminhos legais e estruturados de produção.

A par disso, a não regulamentação também deixa em aberto os espaços públicos permitidos ou não para a prática, assim como não desanuvia a discussão acerca da legalidade da arte urbana em setores historicamente tombados. Nesta hipótese estão em jogo a preservação de duas ordens patrimoniais igualmente propiciadoras de resguardo: o patrimônio histórico, artístico, arqueológico, e obras que revelam a liberdade de expressão cultural por meio do grafite.

Conquanto seja imprescindível a lei específica que regulamente, em âmbito local, as práticas urbanas do grafite, sua mera previsão legal é ineficaz ou de eficácia rudimentar. Dessa forma, embora seja uma problemática que suscita um campo de discussão extremamente amplo e profícuo, a menção acerca da profissionalização da Administração da Cultura mostra-se elementar na abordagem crítica do presente trabalho.

Por fim, frente ao silêncio do legislador em relação a um tema tão prolífico, perde-se a possibilidade de utilização do grafite como instrumento de inclusão social. Nascida como uma arte de caráter periférico, sua criminalização refere-se também à seletividade do que é considerado ou não expressão artística legítima. A lacuna normativa, ao se resguardar em abstenção, deixa de propor políticas públicas de inclusão, formação e reconhecimento de identidades culturais presentes e atuantes na sociedade. A regulamentação do grafite poderia prever, pois, direitos de caráter prestacional os quais reconhecessem o poder da arte urbana como formadora de subjetividades.

4. Projeto de lei de regulamentação do grafite: a contribuição do projeto “Clínica de Direito e Arte” da UFPR

4.1 Por um papel ativo na construção de uma política cultural eficaz

Durante os meses de junho a setembro de 2017, a Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná (UFPR), por meio de uma ação de extensão universitária intitulada “Clínica de Direito e Arte”, capitaneou um projeto de fomento às discussões albergadas pelo presente artigo.

O projeto nasceu a partir de uma demanda concreta de um grafiteiro curitibano, que teve uma obra executada por meio de edital de Mecenato Subsidiado da Prefeitura de Curitiba. A obra em questão passou a sofrer ameaças de diversos setores da sociedade, que exigiam, entre outras coisas, sua retirada, em função de sua suposta ilegalidade.

Um dos argumentos, possivelmente o mais contundente, em favor do apagamento era o fato de que a localidade escolhida para sua execução configurava área tombada, o que impossibilitaria a per-

manência da obra já ali alocada. A falta de previsões jurídicas de âmbito local gerou uma severa dificuldade na resolução do conflito, fazendo com que o artista solicitasse assessoria jurídica por parte da Faculdade de Direito da UFPR.

Pelo período de quatro meses, alunos e professores^{III} da UFPR realizaram um intenso trabalho de mapeamento das possibilidades acerca do caso, com o intuito de proposição de uma ação que não apenas respaldasse o exemplo concreto em questão, mas que, de fato, propusesse uma mudança efetiva na maneira como as discussões acerca do grafite e da arte urbana são enfrentados na cidade. O encaminhamento de tal ação de mapeamento foi a compreensão da necessidade de elaboração de um projeto de lei junto à Câmara Municipal de Curitiba.

Foi obtido, então, o apoio de um representante da Câmara municipal e, em conjunto com os alunos e professores, desenvolveram-se ações de pesquisa de projetos de lei que já houvessem lidado com a temática da regulamentação na esfera municipal.

Foram encontrados projetos de lei em andamento em São Paulo, Uberlândia e Salvador, alguns deles com pareceres favoráveis emitidos pelas Comissões de Constituição e Justiça dos respectivos municípios, embora nem todos tivessem ainda sido aprovados até aquele momento.

Durante a etapa de pesquisas, foi notória a percepção de que a questão da regulamentação do grafite não é uma demanda pontual. Há casos massivos, ocorrentes por todo o país, que evidenciam a urgência de uma discussão aprofundada e motivadora de efeitos concretos sobre o tema.

Findo o levantamento de ações análogas em outros municípios, foi prospectada pela “Clínica de Direito e Arte”

uma reunião pública com grafiteiros da cidade. Com execução prevista para 2018, o escopo da ação é a coleta de demandas concretas por parte dos artistas, traduzindo-as em regulamentações apropriadas que, de fato, acrescentem na estruturação da classe artística da cidade.

4.2 Tempos de resistência e adesão de propostas contrárias

Embora todas as evidências supracitadas acerca da necessidade de consistência e postura crítica no tocante às políticas públicas para a cultura, há, em tempos hodiernos, um crescente esvaziamento do debate sobre o tema, cujos efeitos são a consequente criminalização das práticas do grafite e da arte urbana.

No dia 09/11/2017, foi aprovado na Câmara Municipal de Curitiba um projeto de lei que propõe o aumento das multas para flagrantes de pichação em patrimônios públicos ou particulares. O projeto prevê que a atual multa de R\$ 1.693,84 (mil seiscentos e noventa e três reais e oitenta e quatro centavos) fosse reajustada para R\$ 5 mil (cinco mil reais), em caso de danos a imóveis particulares, ou R\$10 mil (dez mil reais) a patrimônios públicos.

Consta da justificativa do projeto que a proposta visava “fechar o cerco para alcançar o infrator e imputar-lhe as sanções mais graves, com o intuito de diminuir as ações dos vândalos que depredam imóveis”.

O explícito escopo punitivo do projeto de lei em questão visa à perpetuação da já consolidada prática de imputação penal baseada na construção da imagem de um suposto inimigo, que deve ser combatido de modo irretorquível.

Ao reduzir por completo a discussão das perspectivas de tratamento jurídico dos praticantes do grafite e da pichação à ideia de vandalismo, o projeto escanca-

ra a incapacidade do legislador de levar a efeito um debate verdadeiramente produtivo. Excluiu-se a possibilidade de construção de um diálogo que considere tanto o interesse da sociedade em reduzir as práticas ilegais de arte urbana quanto as reais motivações desses artistas.

A posição anacrônica e equivocada do tema demonstrada no projeto de lei está a confirmar a premência de regulamentação séria e tecnicamente adequada.

Ademais, a proposição de agravo da pena – sobretudo por incidir em uma dimensão pecuniária sobre uma classe já marginalizada da sociedade – é um modelo notadamente inócuo de resolução de conflitos, uma vez que aposta em um modelo penal de prevenção geral, há muito tempo combatida na seara do Direito Penal.

Nessa perspectiva, a imputação da pena serviria, sobretudo, para coagir a sociedade a não praticar delitos. Além de ter embasado políticas criminais consagradamente falhas no passado, tal viés argumentativo mascara o caráter seletivo do sistema penal, que incide de maneira muito mais pungente sobre os setores sociais economicamente menos favorecidos, como é o caso da maioria dos praticantes do grafite.

5. Conclusão

Frente à crescente consolidação de posturas retrógradas e criminalizadoras da arte urbana na cidade de Curitiba, na contramão dos movimentos inclusivos do grafite, se fazem ainda mais necessárias ações concretas e contra-hegemônicas que possibilitem a organização política dos setores artísticos.

O trabalho da “Clínica Direito e Arte” da UFPR parte da premissa de que os debates acerca do assunto necessitam ocorrer levando em consideração o cará-

ter amplo do grafite. Há que se sopesar os eventuais riscos oferecidos pela prática com suas reais perspectivas de valorização do patrimônio público, de construção de um setor consistente no que diz respeito à economia criativa e, sobretudo, garantindo a liberdade de expressão de seus praticantes da maneira mais eficaz possível.

Dessa forma, se faz premente a revisão dos dispositivos legais que dizem respeito ao tema, explicitando suas contribuições e evidenciando seus limites, deixando à margem conceitos vagos e reducionistas de uma prática que oferece soluções suficientemente plurais.

As propostas de regulamentação do grafite em âmbito local, somadas à consequente tutela legal das possibilidades de produção se mostram, pois, imprescindíveis.

Bibliografia

AHMED, Flávio. Estatuto da cidade, plano diretor e zoneamento urbano como instrumento de proteção dos bens culturais. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra. *Bens culturais e direitos humanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 04 fev. 2018.

BRASIL. *Lei nº 12.408*, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei n.º 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm>. Acesso em: 04 fev. 2018.

BRASIL. *Lei nº 9.605*, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm>. Acesso em: 04 fev. 2018.

COSTA-CORRÊA, André L. Artigos 215 e 216. In: BONAVIDES, Paulo; MIRANDA, Jorge; AGRA, Walber de Moura. *Comentários à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p. 2291-2295.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos culturais no Brasil: Dimensionamento e conceituação. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra. *Bens culturais e direitos humanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

DURANT, José Carlos. *Política cultural e economia da cultura*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

SILVA, José Afonso da. *Comentário contextual à Constituição*. 8. ed. atual. até a Emenda Constitucional 70, de 22.12.2011. São Paulo: Malheiros, 2012.

Recebido em 07/02/2018

Aprovado em 26/02/2018

I Angela Cassia Costaldello, doutora em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professora de Direito Administrativo e Urbanístico do Departamento de Direito Público da Faculdade de Direito e do Programa de Pós-graduação em Direito da UFPR. Visiting Fellow na Università degli Studi di Palermo (Itália). Contato: acostaldello@gmail.com

II Francisco Tapias Bergamaschi Bley, pesquisador graduando em Direito pela UFPR. Contato: francisco.bbley@gmail.com

III Projeto coordenado pelo Prof. Dr. Marcelo Miguel Conrado e pela Prof.a Dr.a Angela Cassia Costaldello.

**Os contratempos do espaço: patrimônio cultural imaterial
e o Livro de Registro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis**

**Los contratiempos del espacio: patrimonio cultural inmaterial
y el Libro de Registro Actividades Económicas Tradicionales y Notables**

**The space's contradictions: cultural heritage and
the new form of heritage's registries named
“Traditional and Notable Economic Activities”**

João Domingues¹

Palavras chave:

Empreendedorismo
urbano

Patrimônio cultural

Rio de Janeiro

Resumo:

O presente artigo¹ tem como objetivo discutir as intervenções em áreas urbanas centrais e suas conexões com as políticas culturais. De maneira mais específica, pretende-se analisar como a radicalização da mercantilização do espaço urbano cria condições de interferência em processos de reconhecimento e vivência patrimonial. No caso em questão, destaca-se o imbróglio envolvendo o processo de registro no Livro Patrimonial “Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis”, uma novidade nas políticas patrimoniais da cidade do Rio de Janeiro. Ao final, espera-se demonstrar a inexorabilidade das inscrições sociais nas relações espaciais e temporais, carregadas de conflitos discursivos, e sua determinação para a continuidade das expressões selecionadas no novo livro de registros imateriais.

Resumen:

El presente artículo tiene como objetivo discutir las intervenciones en áreas urbanas centrales y sus conexiones con las políticas culturales. De manera más específica, se pretende analizar cómo la radicalización de la mercantilización del espacio urbano crea condiciones de interferencia en procesos de reconocimiento y vivencia patrimonial. En el caso en cuestión, se destaca el imbróglío envolviendo el proceso de registro en el Libro Patrimonial “Actividades Económicas Tradicionales y Notables”, una novedad en las políticas patrimoniales de la ciudad de Río de Janeiro. Al final, se espera demostrar la inexorabilidad de las inscripciones sociales en las relaciones espaciales y temporales, cargadas de conflictos discursivos, y su determinación para la continuidad de las expresiones seleccionadas en el nuevo libro de registros inmateriales.

Palabras clave:

Emprendimiento urbano

Patrimonio cultural

Rio de Janeiro

Keywords:

Urban
entrepreneurialism

Cultural heritage

Rio de Janeiro

Abstract:

This article aims to discuss spatial interventions in urban areas and their connections with cultural policies. More specifically, it intends to analyze how the increased commodification of urban spaces interferes in recognition processes and cultural heritage's experiences. The objective expression for that question is the contradictions involving the heritage process of historical small business ventures in the city of Rio de Janeiro, including a new forms of heritage's registries named "Traditional and Notable Economic Activities". In the end, it is hoped to demonstrate the inexorability of social inscriptions in spatial and temporal social relations, loaded with discursive conflicts.

Os contratempos do espaço: patrimônio cultural imaterial e o Livro de Registro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis

Introdução

O presente trabalho dedica-se a interperlar as relações entre a gestão urbana contemporânea, as políticas patrimoniais e as práticas culturais em centros urbanos. Procura-se ressaltar que estas relações se conformam no íterim das contradições inerentes aos processos de acumulação urbana, incidindo sobre diferentes apropriações, interpretações e interesses que produzem o espaço.

É razoavelmente consensual afirmar na literatura aplicada ao campo do urbanismo contemporâneo que as mudanças estruturais traduzidas como a fase flexível do capital consolidaram um novo modo de administração das cidades, orientado para a promoção do desenvolvimento econômico, explorando vantagens locais para oferta de bens e serviços e para atração de capitais financeiros (BRENNER ET AL., 2011; COMPANS, 2004, HARVEY, 2006).

Neste processo a reocupação dos centros urbanos ganha outra importância. Essenciais por sua função habitacional, pela concentração de matrizes empresariais ou equipamentos culturais essenciais à cotidianidade, os centros carregam parte essencial da história que organiza as comunidades políticas a que se referem.

As características deste “retorno ao centro” (SMITH, 2006) se apresentam de forma geral como uma tentativa da resolução de problemas urbanos referentes à estagnação econômica. Assim dito de forma genérica, tenderíamos a supor

que este processo conta com parâmetros universalistas de renovação da economia urbana. Mas a forma dominante do padrão financeiro do capital movimentar-se sob outra direção, superando quaisquer didáticas dotadas de eufemismos. A base de investimentos na região central normalmente se concentra em um conjunto bastante estrito de parcelamentos espaciais – os capazes de oferecer maior rentabilidade –, tendo em vista a maximização dos investimentos de certos setores capitalistas.

Relativamente esvaziados, inclusive em sua importância simbólica, os centros veem-se comumente repletos de capitais fixos desvalorizados, sendo facilmente transacionados a preços módicos de mercado. Neste aspecto, o alto grau especulativo do capital que circula o espaço encontra nos centros urbanos “oportunidades” únicas de gerar sobre-valores espaciais, operando em retóricas de superação da degradação espacial, da insegurança e da inércia econômica do uso (HARVEY, 2006).

Neste âmbito a operação de renovação da economia urbana poderá encontrar várias de suas ambiguidades explícitas. Entre as formas de ocupação – por vezes centenárias – e a promoção de condições de rentabilidade ao investimento capitalista, o solo urbano se vê imerso nas tensões entre políticas de conservação ou estímulos à destruição própria da espacialização do capital. A trajetória arquetípica, seus valores-de-uso, os sujeitos usuários e moradores circundam o processo de retorno como empecilho ou formas ativas da reorientação econômica do espaço.

Neste sentido, as administrações e os habitantes das cidades vêm enfrentando desafios de enorme monta, em especial no que concerne às possibilidades de conjugação dos parâmetros característicos da

urbe – a ideia de diversidade social, por exemplo – à atração e fixação de fluxos financeiros dispersos como condicionante privilegiado para o desenvolvimento econômico urbano.

Como tal, é possível imaginar que certos parâmetros da vida cidadina menos propensos à integração social subordinada às exigências da espacialização contemporânea do capital podem ver-se atravessados por dinâmicas conflituosas quanto às perspectivas de continuidade e publicização de seus projetos. A gestão urbana, quando alinhada ao caráter de viabilização da acumulação urbana, pode então conter em sua dinâmica certos obstáculos que, no cumprimento da gestão empreendedora da cidade, acabam por gerar distintos graus de invisibilidade de práticas e de deformação da experiência da diversidade cultural. E neste processo vivências urbanas que encontram o patrimônio cultural podem ser diretamente afetadas. Formas de flexibilização sobre o uso do solo podem criar condições de interferência em experiências patrimoniais, e de forma às vezes menos evidente para as agências e corpos que as representam.

Para este artigo, a materialização deste processo se fará na análise do centro da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente acerca dos imbrólios envolvendo a continuidade de algumas atividades comerciais com larga idade na Rua da Carioca, tendo como tese de fundo as interferências do modelo de gestão urbana caracteristicamente empreendedor (HARVEY, 2006) e seus efeitos para experiências no subcampo do patrimônio cultural. Propõe-se, portanto, a analisar possíveis interações entre as políticas patrimoniais e a gestão urbana contemporânea, em específico acerca das dinâmicas de sobreposição entre interesses privados de acumulação urbana e formas explícitas de intervenção da municipali-

dade. Para tal, procurou-se investigar a criação do novo livro de registro patrimonial imaterial intitulado “Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis”, uma iniciativa do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), órgão criado pelo Executivo municipal para planejar e executar os programas e projetos relativos ao patrimônio cultural (DOMINGUES, 2016).

No caso do Rio de Janeiro é possível ainda destacar as profundas transformações que a cidade vem sofrendo em sua gestão urbana e em sua política de patrimônio cultural, reivindicando, inclusive, aproximações com a gramática particular da economia criativa^{III}. Por óbvio, o centro da cidade tem chamado atenção nestas novas relações.

O que é notável perceber é que as ações de radicalização da mercantilização espacial do centro da cidade do Rio de Janeiro vêm incorporando interesses de atores públicos ligados à área do patrimônio cultural, e de forma muito peculiar. Se pudemos perceber até a década de 2000 certa preocupação com a dimensão imobiliária e com os conjuntos arquitetônicos e ambientais, a década de 2010 conformará uma conexão entre dimensões imateriais ligados ao campo do patrimônio cultural e a capacidade de geração de um tipo muito especial de sobrevalor espacial (DOMINGUES, 2016).

De certa maneira, hipostasiar um Rio de Janeiro antigo, um território “tradicional”, atualiza ao patrimônio cultural condições únicas de sua configuração enquanto um setor produtivo. De forma conexas aos seus ocupantes, o que lhes darão sentido, uma certa “autenticidade” e “veracidade” de sua “tradicionalidade” estarão ocupados em táticas de permanência. No caso a analisar, ver-se-á que a descrição desta ação patrimonial é tamanho novidadeira que implica a criação

de um livro patrimonial cujo interesse de registro está ligado a atores de atividades econômicas – uma mudança radical de trajetória das políticas patrimoniais, onde se procura atender como princípio protetivo o domínio da posse de um pequeno comércio.

O que se pretende aqui apresentar é um breve relato de uma pesquisa de campo que procurou interpelar as relações mais moleculares que hoje tencionam vínculos entre a espacialização do capital e a especialização do patrimônio cultural imaterial. Ao fim, é cabal perceber que o substrato da fala destes “novos atores tradicionais” está repleto de receios, seja acerca de sua “desconexão” ao tempo presente seja sobre seu medo de exclusão nas atividades laborais.

Rua da Carioca, Rua do Piolho: elementos heterotópicos como fontes potenciais do patrimônio cultural

Volta-se agora à questão concreta que subjaz à indagação deste trabalho. Para demonstrar como as relações entre a gestão urbana empreendedora e o campo político-cultural fazem-se de forma tensa, analisar-se-á o imbróglio envolvendo as atividades do conjunto urbano imobiliário – e de suas expressões componentes – da Rua da Carioca, no centro da cidade do Rio de Janeiro, em relação à curta trajetória das políticas de patrimônio.

A Rua da Carioca encontra-se como logradouro no limite das Ruas da Assembleia, Uruguaiana, ligando o Largo da Carioca à Praça Tiradentes. Por firmar-se nesta confluência de ocupação da cidade, a Rua da Carioca é um caso exemplar das muitas transformações que o Rio de Janeiro experimentou, desde sua fundação. De maneira ainda mais importante, o estudo da Rua da Carioca em sua atual

circunstância igualmente expõe a recente reocupação do centro da cidade do Rio de Janeiro, em sua nova função para a reprodução urbana de tipo único.

Como tal, é possível perceber as flutuações no planejamento da cidade, os resquícios de endurecimento das atividades populares promovidas pela regulação do poder público, a anterioridade das propriedades imobiliárias, as confusas intervenções transescalares, que incidiram sobre a diminuição de importância e pujança econômica da cidade.

Aberta no final do século XVII, próxima aos limites da zona urbana da cidade, a Rua da Carioca – então chamada Rua do Egito – era vizinha ao Morro de Santo Antônio, propriedade da Ordem dos Franciscanos. Sua ocupação começaria no margeamento da propriedade franciscana, e apenas no século XVIII começaram a surgir imóveis do lado oposto. Era a mesma época de construção do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Em 1741 a rua ganharia outro nome; Rua do Piolho, que remetia à alcunha de um morador especialista em vasculhar cartórios, como “piolho em costura”. Apenas em 1848 a Câmara Municipal deu-lhe o nome de Rua da Carioca, em referência ao trajeto dos moradores na busca de água no chafariz do Largo da Carioca^{IV}.

O lado ímpar da Rua da Carioca foi povoado com imóveis de construções neoclássicas. O lado par remete à fase eclética da arquitetura brasileira, que substituiu as originais, logo no início do século XX.

Em fins do século XIX e início do XX, a Rua da Carioca será então capturada pela lógica sanitária e embelezadora da interferência urbana republicana. Este processo compunha

concomitantemente dois anseios: capitalizar o modelo estético e memorial do período imperial, inclusive o acúmulo de novas operações urbanas; e preparar a capital da novíssima República para os novos tempos de modernidade. Como tal, é possível perceber que apenas no decorrer do século XX muitas das análises sobre os possíveis aformoseamentos da cidade do Rio de Janeiro seriam de fato levadas a cabo, em especial pelas reformas produzidas no centro da cidade do Rio de Janeiro durante a prefeitura de Pereira Passos (ANDRE-ATTA, 2008). Os efeitos concretos das reformas gradualmente retirariam o uso residencial do centro, deixando-a disponível para o uso comercial. Como tal, a ocupação imobiliária da Rua da Carioca destinou-se quase que exclusivamente a esta funcionalidade.

O lado ímpar da Carioca é ainda hoje formado por construções neoclássicas datadas de meados de 1880, enquanto que as do lado par da rua foram substituídas já na primeira década do século XX, e a rua, alargada. As construções são, em si, alvo de proteção prévia pelo Decreto Municipal nº 20.048/2001, do município do Rio de Janeiro, que proíbe a demolição de edificações construídas até o ano de 1937. Este decreto altera artigos do Regulamento de Licenciamento e Fiscalização, de 20 de abril de 1970, e determina que a “demolição e a alteração das edificações construídas até 1937, inclusive, somente serão autorizadas após pronunciamento favorável do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro” (RIO DE JANEIRO, 2001).

Este instrumento legislativo, ainda que não contenha em si a mesma qualidade jurídica nem a perspectiva de ação político-cultural dos processos de tombamento, já pôde garantir à Rua da Carioca uma certa permanência de seu conjunto

urbano no âmbito municipal. Ademais, os casarios da Rua da Carioca são tombados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) desde 1983, e o conjunto arquitetônico protegido pela Lei nº 506, de janeiro de 1984, que cria a Zona Especial do Corredor Cultural. Como tal, a dimensão imobiliária da Rua enquadra-se numa organização mais ampla do caráter patrimonial municipal, incidindo, inclusive, na restrição ao aumento do gabarito de construções.

Mas o que os decretos, processos e leis que tenham como vínculo a dimensão patrimonial ainda não se mostram precisos diz respeito às garantias de permanência das atividades que conferem o caráter de reconhecimento público a certos capitais fixos dotados da anterioridade necessário à consagração como patrimônio cultural.

Como já citado, a Rua da Carioca mantém em si suas peculiaridades espaciais. Interligando o Largo da Carioca à Praça Tiradentes e bem próxima à Lapa, a Rua ilustra as experiências heterotópicas de informalidade cotidianas (LEFÈBVRE, 1999) e as ondas de transformações espaciais do centro da cidade.

Se o bairro da Lapa é hoje reconhecido como um dos locais onde a produção cultural da cidade do Rio de Janeiro ganha aspectos de nova profissionalização e a Praça Tiradentes acompanha a indução de investimentos públicos para a ampliação de empreendimentos criativos, a outra margem da Rua da Carioca aponta ainda para outros vínculos territoriais.

O Largo da Carioca é ainda um local de experimentos espaciais muito especiais. O Largo sintetiza no enclave certos vínculos que todas as cidades mantêm com o mundo do trabalho, em especial àqueles que não dispõem das mesmas quantidades de capitais (eco-

nômicos, culturais e sociais) hoje convenção como pré-requisitos à sua inserção em rotinas formais. Por óbvio estas se consolidam em tensão, quando a plêiade de sujeitos, que hoje não estão inseridos no mercado de trabalho formal, mostram-se muitas vezes desprotegidos às dimensões de ação regulatória espacial da “ordem pública”.

Ademais, o Largo é também um dos marcos da história urbana do Rio de Janeiro. Sua localização nas proximidades dos centros de cultura e economia de serviços da cidade reforça sua função comercial, “além de reforçar a imagem de centro de “afazeres” da cidade” (VALVERDE, 2009, p. 26). Lotado de músicos de rua, camelôs, capoeiras, palhaços, malabaristas, pastores e outros religiosos, é um território de imensa dinâmica social e identitária. Sendo uma das saídas mais movimentadas do Metrô que corta a cidade, lotado de sedes de pequenos estabelecimentos empresariais e autônomos, o fluxo diário de seus circunstantes nas rotinas de trabalho é imenso (VALVERDE, 2009).

A variedade de atividades e corpos normativos e desviantes inscritos no espaço impõe a percepção de que existem – e de certa forma, até resistem ao processo hegemônico em voga – dinâmicas econômicas peculiares, em grande parte construídas em razões afetivas e territoriais.

De certa maneira, esta condição de invisibilidade é correlata às descritas das políticas de patrimônio na área central da cidade, cuja trajetória acentua sua dimensão material. O trajeto Largo/Rua da Carioca expõe uma singularidade ao processo de requalificação em andamento na cidade do Rio de Janeiro quando envolvidas as dimensões imateriais do patrimônio. De certa forma, a Rua da Carioca apresenta-se como um “espaço en-

tre” ofertas isotópicas de intervenção no espaço e práticas heterotópicas de relationalidades espaciais.

Esta evidente tensão viria a se mostrar ainda mais dramática no contexto da produção espacial da região central nos anos 2010. É essencial recordar que a cidade do Rio de Janeiro recebeu uma agenda de megaeventos durante esta década e isto implicou incisivamente no modo de acumulação de sua economia urbana (VAINER, 2016).

Esta agenda também sintetiza uma série de alterações no padrão de planejamento urbano, amplamente discutido pela literatura crítica do espaço (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2000; BROUDEHOUX, 2007; GOLD, 2008; MARSHALL, 2000; SÁNCHEZ, 2010). Quer-se chamar atenção para um novo parâmetro de interesses que se organiza a partir do crescimento da renda agregada ao uso do solo urbano, unindo grupos privados aos diferentes poderes estatais. A gestão urbana será formulada em grande parte para garantir diferentes maneiras de intensificação de extração de rendimentos privados que o espaço propicia (FERREIRA, 2003). No caso em questão, o centro da cidade seria um dos marcadores preferenciais para tal.

Este modelo de interposições refletirá também nos vínculos entre a materialidade patrimonial e a imaterialidade das práticas patrimoniais, que viria a se mostrar frágil diante das estratégias capitalistas de acumulação urbana. As propriedades imobiliárias da Rua da Carioca estavam disponíveis à liquidez do capital especulativo imobiliário em voga no cenário de requalificação do centro da cidade do Rio de Janeiro, os pequenos comércios que ocupavam estas propriedades, viam-se fragilizados diante deste processo. Até então, os valores de locação de grande parte dos imóveis na Rua

da Carioca tinham ajustes baixos para o padrão do mercado imobiliário disponível no Centro, após negociação entre os comerciantes e a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (VOT) – proprietária dos imóveis.

Bem próximo à Praça Tiradentes, que à época já se encontrava em intenso processo de ocupação de serviços criativos, e um dos espaços-chave para a vinculação entre requalificação urbana isotópica e o campo cultural, a Rua da Carioca explicitaria uma gama de tensões para a vida patrimonial da cidade. Outrora pertencentes à VOT, dezenove casarões do lado ímpar da Rua da Carioca foram adquiridos em lote pelo Banco Opportunity ainda em 2013.

Segundo notícias da época, os investimentos do Banco visavam retomar a “aura de sofisticação” da Carioca, cuja ocupação seria destinada a escritórios “estilizados”, segundo o diretor do Banco, Jorge Monnerat^v. Em sendo, é de se supor que, ao lado das atividades comerciais que construíram certa anterioridade no local, outros comerciantes populares fossem empecilhos à nova estilização proposta. Vários deles anunciavam o receio de revisão dos preços dos aluguéis, o que tornaria a permanência de suas atividades impraticável^{vi}.

E nesta operação incide uma nova relação de poderes territoriais. Tendo como primado a dimensão financeira, do tráfego mais veloz possível em direção à acumulação urbana, certos laços até então consolidados no “espaço entre” da Carioca seriam submetidos a um novo tipo de “incorporeidade” do poder, fisicamente inacessível aos que não possuem os convites de entrada (BAUMAN, 2001).

Onde se pressupunha que as concorrências e acordos oficiais da

constelação sócio-espacial específica produzissem relações contratuais correspondentes, viram-se posteriormente obstaculizados pela sensação de “novos negócios” que a posse dos capitais fixos concediam. Por óbvio, os interesses de um banco em nada se parecem com os de instituições religiosas que de certa forma marcam a própria história do lugar. Como tal, vizinhos indesejáveis ou inoportunos aos novos vínculos de desejo comercial a se construir serão substituídos por outros.

Um novo livro para o patrimônio cultural: a tradição como um recurso de permanência espacial?

Os efeitos deste processo têm desdobramentos para além da lógica empreendedora urbana. De alguma maneira, é a própria diversidade social – um axioma da dimensão urbana – que pode ser reduzida ao isolamento e homogeneidade espacial produzidos pelo tipo de produção capitalista no espaço. É comum à lógica de aceleração rentista da acumulação urbana condicionar a dispersão espacial em moldes seletivos de expressões culturais, garantindo a segurança de uma “monótona similaridade de todos dentro do campo visual” (BAUMAN, 2001, p. 54).

Como tal, nota-se que as proteções patrimoniais em voga à época – que tendiam a lidar quase que exclusivamente com a perspectiva material do patrimônio – mostravam-se desmobilizadas para interromper o fluxo de acumulação capitalista via monopólio espacial. Ademais, é essencial reafirmar como se imiscuem relações de acumulação de certos setores capitalistas aos interesses e investimentos públicos no empreendedorismo urbano. Indicado no plano estratégico Pós-2016 o processo de transformação da área central da cidade

encontra na Prefeitura do Rio de Janeiro o principal agente de atração de capitais especulativos (PEC, 2010).

Ao ampliar o investimento em intervenções urbanas sem disponibilizar a mesma atenção na ampliação da participação popular na discussão e acompanhamento dos projetos urbanísticos de intervenção ou de medidas públicas para a interrupção dos processos de gentrificação (SMITH, 2006), os efeitos incidirão de forma mais decisiva à maior rentabilidade possível ao capital. Com isso, vê-se a possibilidade de constituição de um tempo produtivo do espaço que rechaça os corpos desviantes, agora em evidente risco.

De igual forma, é necessário inter-relacionar dimensões patrimoniais possíveis no âmbito das relações entre economia criativa e o espaço urbano. Alguns arranjos produtivos compreendidos como parte da economia criativa podem dispor de maior ou menor facilidade para ingressar em ambientes onde a produtividade espacial se constrói como uma regra padrão da acumulação urbana. Arranjos mais afeitos a linguagens próximas à noção de inovação – portanto, capazes de oferecer serviços especializados – são alvos preferenciais dos investimentos em estilização adequados ao consumo global e aos processos de sobrevalor imateriais espaciais.

De maneira correlata, certas experiências patrimoniais, que se veem com menor propensão a contribuir para a acumulação destes atores capitalistas, não podem prescindir do diálogo com avizinhamentos que permitem reduzir os custos materiais de sua própria reprodução. Nesta razão, é possível supor que algumas canastras e seus atores preferenciais conquistam não apenas a simpatia dos investidores da requalificação espacial, como também as capacidades

inerentes a se apresentarem como seus usuários mais adequados.

Há de se indagar, portanto, as diferentes capacidades de mobilidade que os sujeitos sociais detêm ante seu acúmulo – alto ou não – de relações comunitárias e associativas (BAUMAN, 2001). É possível supor que alguns grupos sociais mais ativos em sua aproximação com classes rentistas conseguem mobilizar mais capitais necessários ao deslocamento espacial que outros. Em oposição, sujeitos sociais que dispõem de menos capitais (econômicos ou culturais) para deslocar-se precisam requisitar meios de reafirmação de seus vínculos territoriais e culturais para definir sua permanência no espaço.

É também neste sentido que a experiência patrimonial encontra na cidade seu lugar de disputas entre os possíveis sentidos a se conceber territorialmente. Este apanágio imerso em contradições demonstra vínculos entre os que se mostram indesejáveis à condição empreendedora da urbanidade, mas que podem resistir reivindicando ser parte ativa na memória compartilhada pelos habitantes da cidade.

Durante os anos de 2013 e 2014, os contratos de locação da Rua da Carioca foram sendo reajustados segundo os valores do mercado imobiliário corrente no período. É perceptível que os dispêndios anteriores de locação ofertados pela VOT contribuía de forma decisiva para amenizar os custos fixos de reprodução do próprio comércio na região. A expansão da especulação imobiliária na área central, tendo em vista o já citado acúmulo de renovação das franjas da Rua da Carioca, contribuiu para construir um cenário de dificuldades para a permanência dos comerciantes na Rua.

Em entrevistas, vários comerciantes referiam-se ao reajuste dos preços

de locação como uma medida sumária de sua expulsão da Carioca e também denunciavam não terem sido preferenciados na possibilidade de aquisição individual dos imóveis, tal como rege a lei. Já no mês de abril de 2013, nove lojistas estariam envolvidos com notificações de despejo, após correção locatária feita pelo Banco^{VII}. É difícil supor que as medidas de reajuste fossem conexas a qualquer expectativa de máxima liquidez em relação aos investimentos de aquisição dos imóveis.

Em face disso, os comerciantes ali instalados procuraram organizar-se para impedir os riscos de despejo, utilizando, em especial, argumentos que recuperassem dimensões afetivas e patrimoniais da cidade. A Sociedade Amigos da Rua da Carioca e Adjacências (SARCA) promoveria então uma série de ações para a publicização do caso. Amplamente divulgado pela imprensa oficial e pela rádio informal que corta todo o ambiente, a Rua da Carioca veria ainda seus imóveis lotados com várias faixas que denunciavam a questão.

Neste momento entra em cena um curioso personagem, o senhor Roberto Cury. Citado pelos lojistas como o principal articulador dos comerciantes na busca por sua permanência no local, o Senhor Cury é membro fundador e Presidente da SARCA no momento do imbróglio. Também comerciante e extremamente articulado e carismático, Roberto Cury é um tipo muito específico de militante. Em entrevista, ele deixava claro que a Sociedade fora criada em 1977 em função de um projeto do período Lacerda para demolição do lado ímpar e de recuo do lado par da Rua da Carioca, que viabilizaria uma via expressa do centro ao bairro da Tijuca. Segundo Cury, já era interesse da Ordem Terceira a derrubada do local, onde seria possível a construção de dois espigões de prédios, mais rentáveis^{VIII}.

A resposta da Prefeitura implicou na maior novidade em termos de políticas patrimoniais na década. Procurando antecipar-se à questão, a Prefeitura do Rio de Janeiro, no Decreto 37.271, de 12 de junho de 2013, cria, após pronunciamento favorável do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, o Livro de Registro de Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis (RIO DE JANEIRO, 2013a). O texto do Decreto indica que os livros de registro patrimoniais que até então orientavam os parâmetros das políticas de patrimônio imaterial (Saberes; Formas de expressão; Celebrações; e Lugares) não abrangiam as especificidades das atividades.

Como complemento, e através do Decreto 37.273, de 12 de junho de 2013, a Prefeitura do Rio de Janeiro, considerando “a importância da Rua da Carioca para a história e memória cultural da Cidade” e “o expressivo número de imóveis reconhecidos oficialmente como de valor cultural para a cidade”, criou o Sítio Cultural da Rua da Carioca, tomba nove imóveis, e registra as nove atividades comerciais nestes situados no novo livro de Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis: Casa Nova Zurita; Irmãos Castro; Mala de Ouro; Mariu’s Sport; Padaria e Confeitaria Nova Carioca; Ponto Masculino; Loja Vesúvio; A Guitarra de Prata; e, o Bar Luiz (RIO DE JANEIRO, 2013b).

O que se deriva é uma contradição entre vínculos possíveis de transmissão pública da noção acionada de “tradição” e sua legitimidade associada à permanência destes atores sociais em um espaço em vias de transformação. Ao determinar uma nova categoria como elemento fundacional de um novo livro de registro – no caso, a ideia associada de um comércio de pequena escala à tradicionalidade notável – a Prefeitura define como parâmetro de associação os seguintes critérios cumulativos: i) “em-

presas que possuem uma marca ou reputação reconhecida”; ii) “empresas familiares que preservam o negócio entre gerações”, iii) “comércios que preservam técnicas e processos de produção artesanais ou tradicionais”; e iv) “que sejam reconhecidos símbolos ou como parte da história da cidade do Rio de Janeiro”^{IX}.

É certo que os que parecem socialmente legitimados para exercer o sentido de classificação do mundo patrimonial estão nos informando algo. Se acionam alguma extensão ou renovação da noção de “tradição” é porque esta invenção parece explicitar a necessidade incessante da própria modernidade em atualizar seu parâmetro de informação social de tempo (GIDDENS, 2000).

A crença produzida, no entanto, desloca um certo parâmetro expressivo da performance até então entendida no vínculo patrimonial. Não se trata mais das coisas que intuímos serem de “antigamente”, não apenas as que nos convencemos serem “originais” ou atemporais, cujo domínio de anterioridade é para alguns poucos seletos.

Vimos descrito em nossa frente que agora assumem como performance tradicional concedida por estatuto legitimado alguns “novos” corpos. Corpos que nunca necessitaram – ou nunca dominaram estas formas específicas de associação – acionar de forma explícita o que a normatividade estatal define como a “tradição” que move a arqueologia das políticas de patrimônio cultural.

O incrível é perceber que estes corpos novo-associados à tradição notável são já corpos endurecidos, gerenciais, pragmáticos e facilmente reconhecidos pelo próprio capital. Não são corpos facilmente deslocáveis do discurso patrimonial ao possível espetáculo – outro nível de associação da vida capital. São corpos

já privados, rotineiros, fixados no tempo. Quando informados de sua tradicionalidade não sabem o que dela realizar.

Como percebido, a despeito dos vínculos ao patrimônio material consolidados tanto pela legislação municipal quanto pela estadual, os imóveis permaneciam à mercê do capital imobiliário e especulativo. De certa maneira, o processo lembraria o ocorrido na região central da cidade durante as décadas de 1990 e de 2000.

A diferença fundamental é que a Rua da Carioca se trata de um polígono com ativação territorial única, com cotidianidade afetiva amplamente difundida entre os cidadãos, mesmo os que buscam entretenimento noturno ou alternativo. Portanto, um dos principais argumentos retóricos utilizados para justificar intervenções deste tipo – no caso, a degradação ou o esvaziamento espacial – perderia seu sentido de naturalização e legitimidade de atuação. O que pressupunha a liquidez de investimentos privados, aproveitando-se dos investimentos públicos na área, em nada lembraria a onda de “revitalização” com a qual as franjas da Rua da Carioca seriam rotineiramente celebradas, mas a sumária condenação aos que não participam diretamente do projeto de acumulação urbana em processo.

No caso da criação do Livro Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis, é necessário igualmente estabelecer alguns comentários. Já foi citado o interesse expresso da Prefeitura do Rio de Janeiro em conceber uma nova realidade de ocupação do solo na área central da cidade, tendo inclusive a cultura como um de seus eixos especiais (PEC, 2010).

Mas existe um evidente hiato entre as expectativas dos gestores públicos e

os que conferem materialidade à rotina de certas atividades patrimoniais. Desta maneira, a transição do patrimônio cultural ao conjunto de canastras que expressam a economia criativa não se dá de maneira simplificadora, como se poderia supor. Para concretizar-se, seria essencial conceber os diferentes tipos de programas de educação patrimonial complementares e os respaldos jurídicos que preservariam o comércio tradicional em relação à dinâmica espacial corrente.

Como tal, desde a criação do Sítio Cultural da Rua da Carioca, entre idas e vindas, dois estabelecimentos foram removidos do circuito. O Ponto Masculino conseguiu, em juízo, a compra de seu imóvel até então alugado. Resolvida sua pendência, seus donos sequer se interessaram em conceder depoimento sobre a participação no Sítio. A Mala de Ouro fechou as portas. Em entrevista concedida em junho de 2013, o senhor Henrique Cardoso, um dos sócios do empreendimento, reclamava da ineficácia do decreto e anunciava que os estabelecimentos ainda corriam os riscos de despejo. Extremamente comovido, dizia não entender qual o real efeito do novo livro de registro para a resolução do impasse e ainda desconhecer os planos do Banco Oportunidade para os imóveis^x.

No mês de abril de 2014 a SARCA convocou os comerciantes a performarem um ato simbólico de enterro da Rua da Carioca. Milhares de circunstâncias puderam acompanhar uma pequena fanfarra executar a marcha fúnebre, enquanto os lojistas e outros simpatizantes impediam o tráfego normal dos automóveis. A despeito das inúmeras falas de apoio dos cidadãos que listavam um abaixo-assinado a ser entregue à Prefeitura, e dos muitos apelos ao Banco em considerar a inscrição dos estabelecimentos na memória da cidade, o caso permanecia sem solução aparente.

Este fato expõe as dificuldades que os instrumentos de proteção ao patrimônio cultural até então disponíveis têm quando interpelados pela razão empreendedora urbana.

Eis uma curiosa associação: o ritual da morte performatizada demonstrava de forma bastante explícita como agências em risco apelam à associação de um corpo que já não mais se move ou respira. O enterro da Rua da Carioca reatualiza a percepção de que são os corpos que dão significado ao espaço. Um livro patrimonial parece guardar apenas a expectativa de registrá-los.

O grau de desânimo e descrença faz supor que a adesão ao novo livro de registro só poderia se fazer na incorporação de outros mecanismos da legislação urbana disponível. A principal demanda dos estabelecimentos registrados não estava ligada diretamente ao universo patrimonial, embora fosse este um argumento para atração afetiva dos cidadãos. Foi constantemente citado que o pleito à Prefeitura era claramente a desapropriação dos imóveis e a indenização ao banco^{xi}.

O Decreto nº 38.645, de 2 de maio de 2014, declara de utilidade pública, para fins de desapropriação, os imóveis 7, 15, 17, 19, 21, 35, e 37 da Rua da Carioca (RIO DE JANEIRO, 2014). Estavam desde já excluídos o Ponto Masculino – por óbvio não se tratar de fins de desapropriação deste tipo – e a Mala de Ouro, com suas atividades já encerradas.

Neste desenrolar, percebe-se que a eficácia do novo livro de registro do patrimônio imaterial cede em relação à dinâmica de acumulação urbana na cidade empreendedora. Sem a disponibilidade de estratégias complementares, o simples ato de registro de atividades não carrega em si as competências su-

ficientes para a continuidade da comunidade detentora de sua especificidade memorial ante a tensa relação entre propriedade privada e função social da cidade. Ademais, quando conduzidas sem o comum entendimento dos sujeitos sociais ativos da expressão patrimonial – de forma a estender e potencializar dinâmicas da referência cultural –, inclusive investindo na melhor adequação do texto de lei e no esclarecimento dos reais motivos de sua adequação, o registro parece dever muito mais à reprodução da “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996) do que à real ativação do patrimônio e de suas especificidades na economia espacial. Igualmente, não há nenhum caráter explícito de como será empenhada a gestão dos imóveis, nem planos de envolvimento destes empreendimentos agora registrados em modelos de desenvolvimento econômico que estejam de acordo com suas atividades patrimoniais.

Contratempos do espaço: tradição e produtividade espacial

Procura-se aqui, nesta discussão final, indagar as relações entre empreendedorismo urbano, patrimônio cultural e a abertura de um novo livro patrimonial sob uma mudança escalar radical. O vínculo até aqui proposto procurou interpelar generalizações da gestão contemporânea da cidade e os níveis de construção e legitimação das políticas patrimoniais. Como tal, se demonstrou como as relações entre patrimônio material e imaterial adquirem níveis de enfrentamento da questão urbana razoavelmente desiguais no âmbito da política patrimonial da cidade do Rio de Janeiro.

Em que pesem as formas ideais apresentadas no texto, que procuram sinalizar a Rua da Carioca como um

espaço entre perspectivas isotópicas e práticas heterotópicas, é necessário questionar-se quantas sobreposições espaciais são passíveis de se encontrar no processo. Empregando entrevistas com vários dos comerciantes e trabalhadores dos estabelecimentos erguidos à condição de atividade econômica notável, pode-se perceber como, em sua percepção, são ainda frágeis as relações do patrimônio com a cidade.

Foi curioso notar como, em suas falas, o tempo e o medo articulam-se mutuamente. Ao mesmo passo em que o tempo é o registro de ativação de sua legitimidade patrimonial como uma oposição ao rentismo imobiliário, é o medo de sua desconexão espacial em um Rio de Janeiro que parece não contrair mais sentido no atual estágio da acumulação urbana.

Traz para a discussão a necessidade de se pensar padrões de temporalidades compostas na análise. A inexorabilidade das relações espaço-tempo impõe ao registro do novo livro patrimonial um desafio de alta monta. Dado que as concepções de espaço e tempo são criações fundamentais da ação humana e servem à reprodução da vida social (HARVEY, 2004), o registro das condições notáveis da economia local só podem ser condicionadas às variáveis espaciais sobre as quais estes registros temporais se mostram consolidados, fazendo o esforço de recuo histórico no acompanhamento de sua trajetória até o tempo presente. Em sendo, é apenas na contínua captura e interpretação das narrativas dos atores-chave componentes destas atividades que se mostrará possível perceber em qual grau a inexorabilidade descrita se relaciona com forma mais contemporânea de espacialização do empreendedorismo urbano.

Este nexos que faz supor que a Rua da Carioca não se trata apenas de

um “espaço entre”, mas essencialmente de um espaço que conecta tempos, temporalidades e corporalidades “entre”. De certa maneira é esta conexão entre os efeitos da isotopia (que estes comerciantes também fazem apropriar-se, evidentemente) às diversas perspectivas heterotópicas vizinhas.

Vale aqui registrar de imediato que o tempo da produtividade do capital, do rentismo e da liquidez imediata não se vale das mesmas categorias sociais que os cidadãos ora representantes do comércio da área constroem para si em relação à cidade. Desta feita, o que parece conduzir parte das contradições descritas não é apenas o apego das classes capitalistas aos negócios urbanos e à máxima lucratividade, mas igualmente a assincronia entre registros de experimentação de tempos e espaços sociais em choque no espaço. Nestas estão incluídas formas capitais não corporificadas – ativos financeiros –, cuja relação com o espaço se dá em máxima aceleração de seu valor, em detrimento de formas de oferta de serviços, grande parte consolidados numa dada economia de afetos espaciais, em nada capazes de antepor-se nas condições de acumulação de agentes financeiros.

Aparentemente destino irremediável da acumulação, a Rua e o Largo da Carioca atuam como lacunas. Um espaço que não se comove à velocidade desta acumulação, e que teima em residir em outro aspecto temporal. Como tal, os sujeitos que usufruem de sua fisicalidade respondem aos anseios de renovação espacial como espectros. Aparentemente inadequados ao tempo proposto pelo capital ou pelo produtivismo criativo, repousa em suas falas a ausência de perspectivas sobre o poder público, e mais propriamente o receio da perda ou inadequação. Servem como que indutores silenciados de uma história em vias de ser

ressignificada, aparentemente tardios no modelo atual de produção espacial.

Implicitamente, dedicou-se até aqui a explicitar como o espaço é construído de forma desigual pelos sujeitos sociais. No caso em questão, é na posse imobiliária – como direito constituído de propriedade – e nos vínculos patrimoniais – como seleção induzida das políticas culturais – onde se fará perceber com mais evidência a maneira diferenciada de ação no espaço.

Desta feita, ainda que ressaltando o grau novidadeiro do novo livro patrimonial, é em sua perspectiva de atuação não incisiva no espaço seu laço mais preocupante. Atuações diferentes no espaço dizem também respeito às perspectivas diferentes de futuro do espaço. A aceleração da produtividade do solo – no caso em questão expresso na especulação imobiliária – em nada parece adequar-se às atividades que ainda presenciam uma certa nostalgia comercial local.

Como mediador no campo político, a procura da Prefeitura do Rio de Janeiro em equacionar a questão a partir da abertura de um novo livro de registro mostrou-se problemática, em parte porque os registros foram estabelecidos na perspectiva de permanência dos comerciantes e trabalhadores no local. Nas entrevistas produzidas com os comerciantes cujas práticas foram registradas no livro de Atividades Econômicas Notáveis, em nenhum momento se fizeram animados com o fato, estando cientes de que a questão demandava outro acento da legislação urbana corrente. O novo livro demonstrara, portanto, pouco valor até o momento em que designou os imóveis como de interesse público. Apenas na perspectiva da posse imobiliária que o imbróglio parece resolver-se.

Se um dos interesses da Prefeitura fora aproximar a perspectiva patrimo-

nial ao universo gerencial da economia criativa, traduzindo a aproximação entre cultura e negócios urbanos, este se fez em certo desacordo à concepção patrimonial vigente no centro da cidade do Rio de Janeiro pós-década de 1980. Se nesta fase da política patrimonial da cidade fora consolidada a perspectiva de um conjunto urbano a se proteger, impedindo o lastro de descaracterização imobiliária e paisagística dos mercados futuros de construção civil e da especulação, esta nova ação – que congrega ao mesmo passo um novo livro de registro patrimonial e o Sítio Cultural da Rua da Carioca – foi produzida não de maneira a interpor-se aos anseios especulativos, mas de minimizar seus efeitos. A dimensão requerida de Sítio também precisa ser melhor problematizada.

Ao percorrer a Rua da Carioca percebe-se nitidamente que outros tantos imóveis se mostrariam face de um conjunto mais denso à atividade patrimonial^{XII}. Como tal, a escolha dos nove empreendimentos, o encerramento das atividades da Mala de Ouro, a desistência do Ponto Masculino em fazer parte do conjunto, fazem crer que o conjunto de iniciativas finalmente concebidas no nível do novo livro de registro mostra-se menos um sítio e mais um aglomerado de iniciativas atomizadas. Em sendo, reflete novas formas-fetice patrimoniais, em nada construídas na relação território-cidade-economia urbana. Dá-se que sua produção discursiva – uma tradição notável – parece ter sido concebida nesta gestação como uma aderência ao desespero de ver estes corpos e estas agências potencialmente removidas do cotidiano suportável de um espaço disponível à acumulação urbana com base especulativa. O que vemos hoje, alguns anos após a iniciativa da Prefeitura e em momento de entrave do capitalismo no Brasil, é que o vazio da Rua da Carioca expõe a opção do discurso do pa-

trimônio cultural como uma metonímia irrealizável^{XIII}.

Com relação à dinâmica espaço-tempo, este processo poderá gerar desafios ainda mais complexos à permanência de outros “sujeitos econômicos notáveis”. A necessidade de eleição de tradições econômicas notáveis e sua fixação num ponto espacial, que ora projeta um novo avizinhamento, não faz dos arranjos econômicos destas iniciativas – em geral, arranjos com fluxo de caixa não elevado, e de caráter mais popular – necessariamente desejáveis aos detentores das propriedades imobiliárias. Na dinâmica dos “tempos entre”, o tempo “passado” fixado nos empreendimentos notáveis e o tempo “futuro” de renovação do padrão de acumulação parecem concorrentes. Ademais, viceja-se também a descaracterização do conjunto urbano na sua totalidade. Se o anterior avizinhamento das tradições constitui-se em dinâmicas que não se consolidavam por mediação de livros patrimoniais, é de difícil suposição que as próximas terão a benemerência da tradição em despeito da máxima acumulação possível aos que dominam a produção do espaço.

Bibliografia

ANDREATTA, Verena. *Atlas Andreatta*: Atlas dos planos urbanísticos do Rio de Janeiro – de Beurepaire-Rohan ao Plano Estratégico. Rio de Janeiro: Vivercidades, 2008.

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único*: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*: as conseqüências humanas. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

- BRENNER, Neil; MARCUSE, Peter & MAYER, Margit (org). *Cities for People, not for Profit: Critical Urban Theory and the Right to the City*. New York; Londres: Routledge, 2011.
- BROUDEHOUX, Anne-Marie. Spectacular Beijing: the Conspicuous Construction of an Olympic Metropolis. *Journal of Urban Affairs*, 29 (4), 2007
- COMPANS, Rose. *Empreendedorismo Urbano: entre o discurso e a prática*. São Paulo: UNESP, 2004.
- DOMINGUES, João. A história institucional recente da política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro: versões protecionistas, versões empreendedoras. *Antíteses*, Londrina, v. 9, 2016, p. 222-245.
- DOMINGUES, João. Marketing urbano e a dimensão da criatividade: colonização iminente do capitalismo flexível?. *Latitude (UFAL)*, v. 6, p. 191-214, 2013.
- FERREIRA, João Sette Whitaker. São Paulo: o mito da cidade-global. (Tese em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, 2013.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- GOLD, John R.; GOLD, Margaret M. Olympic Cities: Regeneration, City Rebranding and Changing Urban Agendas. *Geography Compass*, Londres, 2008, p. 300-318.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2006.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2004.
- LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- MARSHALL, Tim. Urban planning and governance: is there a Barcelona model? *International Planning Studies*, v. 5, n. 3, p. 299-319, 2000.
- PECRJ. *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro: Pós-2016, O Rio mais integrado e competitivo*, 2010. Disponível em <<http://www0.rio.rj.gov.br/planoestrategico/>>. Acesso em 21 nov. 2017.
- SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó, SC: ARGOS, 2010.
- SMITH, Neil. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana global. In: BIDOUCO-ZACHARIASEN (ed.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 59-87.
- VAINER, Carlos. Mega-eventos, Cidade de Exceção e Democracia Direta do Capital: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: VAINER, Carlos; BROUDEHOUX, Anne Marie; SÁNCHEZ, Fernanda; OLIVEIRA, Fabrício Leal (orgs). *Os Megaeventos e a Cidade: perspectivas críticas*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016, p.19-46.
- VALVERDE, Rodrigo. Largo da Carioca como um cenário: da representação da publicidade à projeção espacial da informalidade. *Geosp*, v. 25, p. 22-40, 2009.
- Decretos:
- RIO DE JANEIRO (Município). *Decreto n. 38.645, de 2 de maio de 2014*. Declara de utilidade pública, para fins de desapropriação, os imóveis que menciona. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Poder Executivo, 2014.
- RIO DE JANEIRO (Município). *Decreto n. 20.048, de 11 de junho de 2001*. Altera os §§ 5o e 6o e cria os §§ 7o e 8o do Artigo 81 do Regulamento de Licenciamento e Fiscalização aprovado pelo Decreto 3.800, de 20 de abril de 1970. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Poder Executivo, 2001.
- RIO DE JANEIRO (Município). *Decreto n. 37.271, de 12 de junho de 2013*. Determina a abertura do Livro de Registro das Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Poder Executivo, 2013a.
- RIO DE JANEIRO (Município). *Decreto n. 37.273, de 12 de junho de 2013*. Cria o Sítio Cultural da Rua da Carioca, tomba os imóveis que menciona, e dá outras providências. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Poder Executivo, 2013b.

Recebido em 24/11/2017
Aprovado em 24/02/2018

I João Luiz Pereira Domingues. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/IPPUR. Professor Adjunto III do Departamento de Arte, do Curso de Graduação em Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Líder do Grupo de Pesquisa “Cultura, Política e Território”, cadastrado na base de dados do CNPQ. Contato: joalpdomingues@gmail.com.

II O presente artigo é uma versão atualizada de um trabalho publicado nos anais do XVII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, e um dos resultados parciais das pesquisas “Rua da Carioca: usos do patrimônio cultural como fonte de repertórios da economia criativa”, contemplada na Chamada n. 80/2013 – CNPq/SEC/MinC, e “A articulação entre políticas urbanas e políticas culturais: o empreendedorismo urbano e o patrimônio cultural na zona portuária do Rio de Janeiro”, contemplada pelo Programa Jovens Cientistas do Nosso Estado, da FAPERJ.

III A economia criativa é uma ideia-força que no Brasil foi anunciada como um certo tipo de organização de arranjos produtivos com “potencial” de geração de valor extraído de propriedades intelectuais ligadas a atividades expressivas e linguagens artísticas. Em se tratando de uma razoável novidade de animação das relações entre o campo cultural e o campo econômico, esta ideia-força detém uma série de interpretações, que em nossa interpretação interagem majoritariamente com o ciclo histórico do capitalismo flexível. Para mais, ver Domingues (2013).

IV Para mais, ver <<http://emendasesonetos.blogspot.com.br/2008/07/dos-magros-bucfalos-aos-burros-sem-rabo.html>>. Acesso em 20 jul. 2017.

V Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/um-reduto-criativo-na-praca-tiradentes-1-12763521>>. Acesso em: 15 de setembro de 2016.

VI Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,casares-do-centro-do-rio-na-mira-do-alto-luxo,934390>>. Acesso em: 21 de outubro de 2016.

VII Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/nove-lojistas-da-rua-da-carioca-recebem-ordem-de-despejo-8246595>>. Acesso em: 19 de outubro de 2016.

VIII Entrevista de Roberto Cury a João Domingues, Mario Pragmácio e Rebeca Eler, 30 de maio de 2013.

IX Para mais, ver <<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/exibeconteudo?id=6411214>>. Acesso em 24 jul. 2017.

X Entrevista de Henrique Cardoso a João Domingues, 18 de junho de 2013.

XI Até o momento da finalização deste texto não havia nenhuma confirmação do pagamento de indenização ao Banco Opportunity e nem seu valor final. Segundo a legislação vigente, a declaração de utilidade pública demanda pagamento de indenização para fins de desapropriação, cuja caducidade tem validade de 5 anos.

XII Em especial o Cine Iris e o Cine Ideal, imóveis que não fazem parte do conjunto adquirido pelo Banco Opportunity.

XIII Sobre o vazio de ocupação comercial da Rua da Carioca, ver <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/comercio-em-crise-g1-percorre-a-rua-da-carioca-e-ve-1-loja-fechada-a-cada-10-metros.ghtml>>. Acesso em 23 jul. 2017.

**Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização
no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro**

**Los procesos de (re)tradicionalización y patrimonialización
en el carnaval de los bloques de calle en Río de Janeiro**

**The processes of (re)traditionalization and patrimonialization
in the carnival of the blocks of street in Rio de Janeiro**

Marina Bay Frydberg¹

Palavras chave:

Carnaval

Tradição

Patrimônio

Resumo:

O século XXI trouxe consigo a expansão do carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro em proporções cada vez mais expressivas, tanto no número de blocos quanto no de foliões. Inseridos nesta recente valorização de brincar o carnaval, os blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro se veem em meio a uma discussão entre o aumento da rentabilidade econômica através da mercantilização da/na festa, associada à sua profissionalização, e a valorização de práticas tradicionais de se brincar o carnaval através da discussão da sua patrimonialização. Busca-se, a partir desse panorama, compreender o processo de (re)tradicionalização pelo qual vem passando o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro, problematizando os múltiplos significados que a noção de tradição carnavalesca tem para os diferentes agentes que organizam a festa e suas ações pela patrimonialização da festa.

Resumen:

El siglo XXI trajo consigo la expansión del carnaval de los bloques de calle en la ciudad de Río de Janeiro en proporciones cada vez más expresivas, tanto en el número de bloques y de folios. En los últimos años se ha convertido en una de las principales causas de la crisis económica mundial, que se ha convertido en una de las principales causas de la crisis económica mundial. tradicionales de jugar al carnaval a través de la discusión de su patrimonialización. Se busca, a partir de ese panorama, comprender el proceso de (re) tradicionalización por el cual viene pasando el carnaval de los bloques de calle en la ciudad de Río de Janeiro. Problematicando los múltiples significados que la noción de tradición carnavalesca tiene para los diferentes agentes que organizan la fiesta y sus acciones por la patrimonialización de la fiesta.

Palabras clave:

Carnaval
Tradición
Patrimonio

Keywords:

Carnival
Tradition
Heritage

Abstract:

The XXI century brought with it the expansion of the carnival of the blocks of street in the city of Rio de Janeiro in ever more expressive proportions, as much in the number of blocks as of revelers. Inserted in this recent valorization of playing the carnival, the blocks of street in the city of Rio de Janeiro are seen in the middle of a discussion between the increase of economic profitability through the commercialization of the party, associated to its professionalization, and the valuation of practices traditional way of playing the carnival through the discussion of its patrimonialization. From this perspective, one seeks to understand the process of (re) traditionalization through which the carnival of street blocks in the city of Rio de Janeiro has been passing. Problematicando the multiple meanings that the notion of carnival tradition has for the different agents who organize the party and its actions for the patrimonialization of the party.

Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro

Introdução

O Um dos músicos do bloco Orquestra Voadora, considerado por alguns um bloco tradicional e por outros como expressão do fim da tradição do carnaval dos blocos do Rio de Janeiro, define a importância da discussão sobre os processos de tradicionalização pelo qual o carnaval de rua vem passando.

Eu entendo esse tradicionalismo, a gente enraizar uma tradição. Mas eu não sei se funciona. Porque assim, no carnaval não existe uma forma só de brincar o carnaval. O carnaval acontece não só no Brasil. Ele acontece em várias partes do mundo. Então assim, no Rio de Janeiro a gente tem blocos de marchinhas de samba. Em Pernambuco a gente tem bloco de maracatu, de frevo, de coco, de ciranda. Na Bahia tem blocos de afoxé, de ijexá. Na Colômbia vão ter blocos de cumbia. No México você vai ter blocos tocando música tradicional mexicana. Então é difícil você dizer que para ser um bloco de carnaval você tem que ter isso! Tem que tocar essa música, tem que ter o estandarte. Eu acho legal deixar isso registrado. Eu acho legal que você registre como: o carnaval tradicional do Rio de Janeiro se faz assim. Mais como registro, mas não como uma regra.

(Tiago Rodrigues, bloco Orquestra Voadora, em entrevista para a pesquisa.)

Na cidade do Rio de Janeiro no carnaval de 2016 foram contabilizados 587 desfiles de 505 blocos^{II}, embora

esse número seja um tanto maior já que muitos blocos não são contabilizados pelos agentes públicos que organizam o carnaval carioca, acontecendo muitas vezes em posição de questionamento a estes agentes. O carnaval carioca^{III}, segundo dados da RIOTUR^{IV} (Empresa de Turismo da cidade do Rio de Janeiro), mobilizou mais de cinco milhões de foliões para a rua em 2016, sendo um milhão de turistas. Pelo lado econômico, movimentou três milhões de dólares. Em proporções cada vez mais expressivas, tanto no número de blocos quanto de foliões, o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro vem vivendo uma expansão no calendário anual da festa que impulsiona uma nova organização da celebração carnavalesca, tanto por parte do poder público quanto dos blocos. Inserida nesta recente valorização de brincar o carnaval, os blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro se veem em meio a uma discussão entre o aumento da rentabilidade econômica através da mercantilização da/na festa, associada à sua profissionalização, e a valorização de práticas tradicionais de se brincar o carnaval através da discussão da sua patrimonialização.

Este artigo^V busca, a partir desse panorama, compreender o processo de (re)tradicionalização pelo qual vem passando o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro, problematizando os múltiplos significados que a noção de tradição carnavalesca tem para os diferentes agentes que organizam a festa^{VI}.

O carnaval dos blocos de rua tornou-se, assim, um campo de disputas pelos significados que envolvem a ideia de tradição, que são transformadas em ações oficiais legalistas – impulsionadas pelo poder público e pelas ligas/associações – de patrimonialização da festa. Explorar como se constrói no nível do discurso, a ideia do que poderíamos

entender por tradicional no carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro, será aqui apresentada a partir dos principais agentes envolvidos na organização da festa – blocos, ligas/associações, e poder público – buscando traçar a linha que liga o discurso sobre a tradição carnavalesca com ações de patrimonialização da festa nos blocos de rua.

Tradição e Blocos: Entre noções estéticas, históricas e territoriais

Entendendo que ao falar de blocos de rua hoje no Rio de Janeiro estamos falando de um todo heterogêneo, envolvendo mais de 652 blocos^{VII}, com percepções distintas do que seria a tradição carnavalesca. Desta forma, não pretendo aqui desenvolver a noção de tradição em todos os blocos, tarefa muito mais ampla do que a proposta deste artigo e da própria intenção da pesquisa, mas analisar a partir do discurso de alguns representantes de blocos como são construídas certas noções sobre a tradição e a consequente classificação interna entre os blocos que respeitam ou não esta noção. Todavia para entender esse processo de tradicionalização dos blocos é preciso recuperar um pouco da história dessa manifestação cultural, já que em um primeiro momento a tradição é associada a antiguidade.

A tradição de se brincar o carnaval foi trazida para o Brasil pelos portugueses e ganhou força a partir da vinda da família real em 1808. Até 1840, segundo Queiroz (1999), o entrudo centralizava as atenções durante os dias de carnaval, os dias gordos. Tratava-se de uma comemoração urbana que envolvia criar combates utilizando objetos e materiais que sujassem. Com o tempo a forma de festejar foi mudando, o que faria desaparecer o entrudo no início do século XX. Este modo popular de brincar

o carnaval, vai sendo progressivamente substituído, como denomina Queiroz (1999), pelo Carnaval Veneziano ou Grande Carnaval, que inspirado nos bailes de máscaras da Europa acontecia nas sociedades carnavalescas, também conhecidas como clubes. As camadas populares também criaram novos modelos de brincar o carnaval. Queiroz (1999) entende que somente com o crescimento ao longo dos anos do Pequeno Carnaval, principalmente com os ranchos, os cordões, os blocos e, posteriormente, as escolas de samba, que foi possível a integração de camadas sociais inferiores nas comemorações.

Esse carnaval tradicional trazido de Portugal, ganhou características específicas ao modo de vida local e, desde o seu início, construiu a festa carnavalesca nas ruas das cidades brasileiras. O carnaval dos blocos de rua que surgiu no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro, passou por momentos de valorização e esquecimento durante mais de um século de história. Propomos indicar quatro momentos distintos na história dos blocos de rua no Rio de Janeiro (FRYDBERG; EIRAS, 2015) e da construção das suas tradições. Tradição aqui entendida no sentido de Hobsbawm (1984) dá para as tradições inventadas:

O termo “tradição inventada” é utilizado em um sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar em um período limitado e determinado de tempo – as vezes coisas de poucos anos apenas – e se estabelecem com enorme rapidez. (HOBBSAWM, 1984, p. 9)

O *primeiro momento* que representa a criação dos primeiros blocos e que tem como referência o Cordão da Bola

Preta, maior e mais antigo bloco em funcionamento na cidade, fundado em 1918. Este período de consolidação do carnaval de rua na cidade ocupa as primeiras décadas do século passado. Temos um *segundo momento* em termos de criação de blocos que vai da década de 40 até meados dos anos 60, período de início do seu declínio, muito influenciado pelo cenário político da instauração do golpe militar de 1964. São fundados, nesse segundo momento, blocos tradicionais com o Bafo de Onça (1956), Cacique de Ramos (1961) e Banda de Ipanema (1965).

A cidade do Rio de Janeiro viveu dois momentos de retomada dos blocos, o primeiro no início dos anos 80, reflexo do processo de redemocratização que o país passou, com a criação de um grande número de blocos e o deslocamento da festa para a zona sul da cidade. Foram criados nesse *terceiro momento*, blocos hoje considerados tradicionais como Bloco dos Barbas (1981), Simpatia é quase amor (1985) e Suvaco do Cristo (1986). E o segundo *boom* acontece a partir dos anos 2000 (HERSCHMANN, 2013), depois de um declínio do carnaval nos anos 90 por conta da violência na cidade, e que permanece com força até os dias de hoje. Os blocos que iniciaram esse *quarto momento* de retomada do carnaval foram criados no final dos anos 90 e início dos anos 2000 e já são considerados tradicionais, como o Cordão do Boitató (1996), Monobloco (2000) e Mulheres de Chico (2006), primeiro bloco temático a ser criado.

É ampla a esfera de possibilidade de classificação de um bloco como tradicional por conta do ano e do momento de sua criação, mesmo que possa haver nuances entre a noção de tradição, construindo-se uma gradação entre mais ou menos tradicionais, consideram-se blocos tradicionais do Cordão da Bola Preta, fundado em 1918, ao Mulheres de

Chico, fundado em 2006. Essa noção de tradição presente nos blocos de rua tem como parâmetro a história do bloco em termos do ano da sua fundação e associada a ela determinada prática carnavalesca. Preceitos estes que são flexíveis e, principalmente, contextuais e relacionais. Assim, um mesmo bloco pode ou não ser considerado tradicional dependendo de quais são as referências de comparação para essa classificação.

Os membros dos blocos estão construindo através de suas falas uma série de parâmetros para a classificação destes segundo seu nível de tradição. Associado ao caráter histórico, muitas vezes para dar força a ele, está também o caráter territorial. Ou seja, um bloco não é tradicional exclusivamente por conta de quando ele foi criado, mas também pela ligação com o lugar que ele desfila. Assim essa tradição dos blocos passa a ser territorializada e associada de forma direta aos territórios específicos da cidade.

É uma tradição. É uma relação com o lugar. Relação de pertencimento. Os caras são músicos, entram no carro de som e saem. Eles não têm uma relação com aquele espaço onde eles estão. Essa é a grande diferença.

(Alvanísio Damasceno, bloco Carmelitas, em entrevista para a pesquisa.)

Desta forma, com a associação entre história e território a tradição serve como construtora de um modo específico de ser no carnaval, uma identidade para a prática carnavalesca. Essa tradição carnavalesca é elaborada de forma muito semelhante com o que Hobsbawm (1984) denominou de invenção das tradições, ou seja, uma estruturação de práticas simbólicas que ligam o presente com um passado determinado. Sendo assim, todos os blocos que se vinculam com uma prática do passado carna-

lesco, podem ser entendidos como tradicionais, no sentido de uma tradição inventada. Essa associação a um passado pode acontecer a partir de três elementos: da música, do uso de fantasias e da espontaneidade.

Talvez seja essa que eu defina de uma essência carnavalesca. Acho que tem que ter música, dança e fantasia, são três coisas que se vai com o enfoque que você quiser dar, mas as pessoas têm que ouvir música, as pessoas têm que mover com o seu corpo. É a festa da dança, da reunião dos corpos em comunicação. Acho que isso é carnaval. Acho que ficar no entorno dos bares na conversa ainda com uma máscara, com a fantasia e enchendo a cara é uma forma carnavalesca de estar ainda. Acho que é isso, o carnaval em si requer música, fantasia e movimento de corpo.

(Yeda Dantas, bloco Gigantes da Lira, em entrevista para essa pesquisa.)

Elementos estéticos e artísticos como a música tocada pelos blocos e o uso de fantasias auxiliam na construção da tradição, na sua reprodução e, principalmente, na sua representação. Consolidam-se como tradições inventadas no sentido dado por Hobsbawm (1984) quando podemos identificá-las como uma série de práticas rituais e simbólicas que seguem regras que as ligam a um passado histórico específico. Essa continuidade com o passado tem que ser construída no presente como “reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (HOBBSAWM, 1984 p.9).

A questão musical pode tornar-se fundamental, para alguns blocos, na determinação do tradicional. Tocar samba, marchinhas e/ou variações desses ritmos

são características que podem fazer um bloco ser considerado tradicional, ou nem mesmo bloco de carnaval.

Tradição do carnaval pra mim é farra! É a brincadeira, é a farra, entende. E a gente sente que o, até dentro da Sebastiana, tem bloco que defende mais os blocos de música, tem blocos que são mais contrários. Eu to mais no lado dos contrários, mas não pára acabar com isso, mas eles talvez tenham que ter outro nome, não é um bloco de rua, digamos assim. Por exemplo, o Monobloco pra mim não é um bloco de rua, estão tocando na rua. A Preta Gil também não é um bloco. É a Preta Gil em cima de um trio elétrico, entendeu? [...] Só que não dá pra chamar de a mesma coisa. Acho que tem que ter essa origem da farra e passa pela música. E não a origem a música que passa pela farra. Acho que tem esse movimento contrário.

(Alvanísio Damasceno, bloco Carmelitas, em entrevista para a pesquisa.)

Todavia essa discussão estética musical como característica distintiva de tradição não é vista para todos os blocos da mesma forma. Alguns representantes de blocos, principalmente dos blocos fundados no *quarto momento*, não identificam como necessário um repertório musical específico para ser considerado bloco tradicional. O que constrói a noção de tradição é a espontaneidade da festa, expressa seja no samba como no rock.

Isso é uma coisa que eu falo sempre, eu acho que carnaval antes de qualquer coisa é uma data. São aqueles 40 dias antes da páscoa que as pessoas tradicionalmente aproveitam para extravasar. Então o carnaval é o momento de extravasar e se permitir. Vou me fantasiar, bandido vira herói, rico vira pobre, pobre vira rico, santa vira puta.

Então é o momento que tem que extravasar, extravasar mesmo, colocar a alegria pra fora. Pra mim, o carnaval, o carnaval tradicional é um momento que tem espaço pra isso, independente de gênero musical. Porque a pessoa que tá lá ouvindo rock é a forma dele extravasar. “Ah! O carnaval é pegação!”. Tem coisa mais primitiva que pegação? Deixa o povo se pegar. Pra mim o carnaval tradicional é esse. O carnaval que você se diverte.

(Cristina Couri, bloco Desliga da Justiça, em entrevista para essa pesquisa.)

Assim o carnaval da desordem representa o carnaval da tradição, sustentado na ideia da possibilidade de inversão da ordem social (BAKTHIN, 1993). Todavia a noção central deste argumento, independente de especificidades estético musicais, está na valorização da tradição através da noção de espontaneidade, mesmo que atualmente o carnaval dos blocos de rua seja cada vez mais organizado e profissionalizado.

Eu acho que é o nosso, é um carnaval sem muitas responsabilidades. É um carnaval na rua, que você sai fantasiado, que você tem a sua bateria, o seu samba e não tem muita ordem. Tem uma certa desordem. Esse é um carnaval tradicional de rua do Rio de Janeiro. Você entra com camiseta, sem camiseta. Você sai a hora que quer, você entra a hora que quer. Começa acaba, é isso aí, esse é o carnaval que você poderia dizer como tradicional.

(João Avelleira, bloco Suvaco do Cristo, em entrevista para essa pesquisa.)

Junto à noção de história, data de fundação do bloco, e de território, ligação do bloco com uma região da cidade, a tradição está aqui sendo construída como prática espontânea de brincar o carnaval. Espontaneidade construída pelos blocos com organização e profes-

sionalismo, mas que serve como característica distintiva do carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro com relação a outros carnavais de rua. A tradição dos blocos de rua também ganha recortes estéticos, na valorização das fantasias, e permanece em disputa com relação aos estilos musicais.

Tradição e as ligas/associações: Das ações de patrimonialização ao direito à cidade

As ligas/associações são formas coletivas e colaborativas de reunião de blocos com o objetivo de ampliar seu poder de negociação tanto com o poder público como com possíveis patrocinadores. Mas as ligas/associações também exercem poder no exercício da definição dos limites sobre a prática carnavalesca, ajudando assim na criação da noção de tradição. Seja pelos critérios estabelecidos pelas ligas/associações para a entrada de blocos, pela pressão junto ao poder público, pelos critérios para a autorização dos blocos para desfilar segundo noções de tradição, ou de manifestos contra as formas que o carnaval de rua tem tomado, esse grupo de blocos também possui visões diversas para a tradição. E inserem-se, assim, nesse campo de disputa pelo termo e pelos caminhos possíveis que o próprio carnaval pode seguir.

Embora com visões distintas sobre tradição, as ligas/associações disputam essas representações no nível do discurso e de ações mais efetivas, sejam associadas ao poder público ou de forma direta contra as ações do mesmo. Ligas/associações como a Sebastiana, a Folia Carioca e os Amigos do Zé Pereira pensam a tradição dos blocos e do carnaval a partir da preservação de suas práticas e da formulação de limites para a festa. Esses limites podem ser, assim como

nos blocos, históricos e territoriais, mas a ação para o respeito desses limites está vinculada com o estabelecimento de diálogos e pressões com o poder público, especificamente a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

A Zona Sul começou a ficar muito incomodada porque além dos blocos que já existiam na Zona Sul, todo mundo começou a querer desfilar na Zona Sul. Então o AfroReggae foi desfilar em Ipanema. A Preta Gil, que surgiu do nada, foi desfilar em Ipanema. O Sargento Pimenta, que também surgiu assim do nada, foi desfilar no mesmo lugar e no mesmo dia que o Bloco de Segunda, que tem 28 anos. Entendeu? Como é que você faz pra decidir naquele espaço público, na territorialidade, quem tem direito ou não? Aí começa a precisar de uma regra porque se eu to disputando com você o mesmo espaço, qual é a regra? A prefeitura decidiu, a regra é a antiguidade.

(Rita Fernandes, presidente da Sebastiana e do bloco Imprensa que eu gamo, em entrevista para pesquisa.)

Mas a disputa também pode acontecer no campo da discussão estética e musical, o que faz essas ligas/associações não utilizarem os mesmos critérios sobre o que pode ou não ser feito no carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro.

Eu acho interessante. Com base em determinadas características, né, que eu já falei. A matriz do samba, a batucada, que não seja de cunho comercial, que não tenha abadá. De preferência que não tenha trio elétrico, que não tem nada a ver com o Rio de Janeiro. Entendeu? Elétrico devia ser proibido. Uma coisa é trio elétrico, outra coisa é carro de som. Praticamente todos tem carro de som, não tem trio elétrico. Chama de

trio elétrico, mas poucos têm. Um ou outro que tem guitarrista, essa coisa axé, baiana. Mas poucos têm trio.

Ricardo Rabelo, presidente da Associação Folia Carioca e do Bloco Bafafá, em entrevista para a pesquisa. Hoje em dia, tradição se mistura com o que ela se transformou. Tradicionalmente era um carnaval que tocava samba tradicional, em todas as regiões da cidade. Isso não acontece mais. Continua acontecendo sim, muito mais do que acontecia, graças a essa diversidade e explosão que aconteceu. O samba ocorre na cidade muito mais do que acontecia há 15 anos atrás, mas várias outras coisas também acontecem, vários outros blocos de várias maneiras, das formas mais bizarras. Até bloco de sertanejo universitário tem. [...] Como eu falei, não tá escrito em lugar nenhum. Ele se mantém muito na base da conversa, na base da troca de informações. Nós não vamos aceitar isso, não queremos isso. Aí, entra muito com a prefeitura próxima dos blocos também pra ouvir essa opinião e ajudar a criar canais de veto. A Cláudia Leite queria fazer um bloco, pra 100 milhões de pessoas, vai destruir a cidade. Isso é um critério que a prefeitura usa um pouco pra conseguir travar esse tipo de iniciativa. O único que tem mesmo é o da Preta Gil.

(Rodrigo Resende, presidente da Liga dos Amigos do Zé Pereira, em entrevista para a pesquisa.)

Mesmo com divergências com relação a padrões estéticos musicais que podem fazer parte do carnaval carioca, ambas as ligas/associações trabalham com a ideia de estabelecer limites para a incorporação de novos ritmos musicais (axé ou sertanejo) e formas produção (trio elétrico) no carnaval de rua do Rio de Janeiro. Nessa construção relacional

da noção de tradição do carnaval de rua do Rio de Janeiro com o carnaval de Salvador, começa a ser construída a categoria acusatória *baianização*, entendida por alguns como a venda de camisetas ou abadás e o uso de cordas isolando quem as possui. Ou ainda o entendimento de que o modelo do carnaval baiano é o carnaval que já sucumbiu à lógica do mercado sofrendo um processo de comercialização/mercantilização da festa. Esta dicotomia entre o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro, pensado como manifestação cultural, em oposição a uma comercialização/mercantilização apontada no carnaval baiano, aparece de forma explícita na fala de blocos, ligas/associações, poder público e mídia. A *baianização*, ou melhor a luta para que ela não aconteça, é uma ação central das ligas/associações, unificando a todas na ordem do discurso, mas não na forma de agir.

No momento em que você coloca um bloco na rua, ele é pra quem quiser entrar. Afinal, a rua é pública. Se você e os seus amigos querem festejar daquela forma, é uma festa pública. Naturalmente, você está obrigado a receber quem chega. Então você não pode colocar uma corda ou delimitar um território. Se você quer delimitar um território, você vai fazer uma festa fechada num lugar fechado.

(Rita Fernandes, presidente da Sebastiana e do bloco Imprensa que eu gamo, em entrevista para pesquisa.)

Um das ações diretas em defesa do carnaval dos blocos de rua e contra o modelo da *baianização* do carnaval é a patrimonialização da festa de rua no Rio de Janeiro. Para isso a Sebastiana entrou com um pedido junto ao IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para reconhecer o modo tradicional de brincar o carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro como patri-

mônio imaterial do Brasil. Através do reconhecimento de uma tradição e de seu valor histórico e simbólico, o carnaval dos blocos de rua se protegeria do possível desgaste gerado pelo efeito moda e, principalmente, de uma possível descaracterização das suas tradições. Com essa ação a Sebastiana oficializa o entendimento de que existam modos mais ou menos autênticos e tradicionais de brincar o carnaval dos blocos e, desta forma, blocos mais ou menos legítimos da tradição desta festa.

Nosso segundo movimento, foi esse de levar a ideia pro IPHAN pelo seguinte: quando começa este momento de comercialização do carnaval e de certa banalização do tema porque o tema está balizado. Nós não estamos gostando disso. Está banalizado na mídia, na própria ação dos blocos. A gente começou a achar que precisávamos fazer um movimento ideológico pra que a gente preservasse o carnaval na sua essência e nas suas características originais. Daí surgiu a ideia do IPHAN. "Vamos pedir pra transformar em patrimônio, em patrimônio imaterial do Rio e depois do Brasil". Como a gente já tava juntando material pra memória, vimos que era o mesmo caminho.

(Rita Fernandes, presidente da Sebastiana e do bloco Imprensa que eu gamo, em entrevista para pesquisa.)

Ao entendermos a busca pela patrimonialização dos blocos de rua como maneira pela qual se vai preservar a memória e a prática de carnavais de outros tempos, não se pode deixar de pensar na memória como construção, em que se operam lembranças e esquecimentos, e que só pode ser compreendida enquanto um campo de disputa (POLLAK, 1989; 1992). Esta disputa da memória quando associada a um sentimento de identidade passa a ter que ser ainda mais identifi-

cada a um campo de disputas entre grupos políticos diversos (POLLAK, 1992, p. 205). Estes grupos políticos diversos estão aqui através das ligas/associações disputando uma memória sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro para através de ações de patrimonialização, ou seja, de reconhecimento e preservação dessa memória, construírem o autêntico carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro.

O caminho trilhado pela Desliga dos Blocos para preservação da memória é distinto da Sebastiana, embora ambas busquem a preservação do modo tradicional de brincar o carnaval. Neste campo de disputas a Desliga busca preservar a tradição através da retomada de um carnaval de outra escala, espontâneo e que não passe pela organização e consequente mercantilização da/na festa carnavalesca. A Desliga foca suas ações em um embate mais direto com o poder público, principalmente através da exigência por parte da prefeitura de autorização para que os blocos possam desfilar, o que eles acusam de um processo de burocratização da festa.

Aquilo que eu via quando era criança pequena pode acontecer hoje, os blocos se juntavam, não tinham standards. Chegava uma pessoa tocando, juntava uma galera e se formava o bloco. O carnaval do Rio tem que se pensar nesse aspecto. Agora, a gente acha que decretos que limitam a espontaneidade do carnaval e impõem a ele uma atrelação ao mercado são nocivos e não fazem sentido. Decisão judicial pra defender carnaval também é uma coisa que não cabe. Um fórum que se discuta carnaval, nunca houve um sério. Eu nunca vi a prefeitura sentar numa mesa e discutir seriamente carnaval.

(Luís Otávio, representante da Desliga dos Blocos e do bloco Boi Tolo, em entrevista para a pesquisa.)

Através do discurso de valorização da tradição esse grupo defende a ocupação da cidade, e consequentemente do espaço público, de forma espontânea sem normas e legislações. A maioria dos blocos associados a Desliga dos Blocos sai no carnaval sem pedir autorização para a prefeitura e sem seguir o calendário e a organização do poder público. Eles organizam eventos paralelos como a “Abertura oficial do carnaval não oficial” e uma série de *bloqueatas*, ou seja, passeatas de blocos que transformam o carnaval em um espaço de luta política. Eles defenderam em manifesto publicado no blog da liga/associação em 2010 que:

O carnaval de rua é festa do povo. É feito pelo povo e para o povo. Manifestação de espontaneidade, criatividade genuína e espírito livre. Nos dias de folia devemos respeito à Sua Majestade, o Momo. Não ao personagem raquítico que ultimamente tenta nos ensinar a brincar, como se ele próprio soubesse, mas ao mitológico, roliço, guloso, amante dos prazeres da carne e da alma, àquele que nos mostra que, ao contrário do que muitos pensam, no carnaval é quando se tiram as máscaras. Assim, há uma troca de ordem. Sai de cena a ordem careta, elitista e monetarizada e, em seu lugar, entra a ordem de Momo e a ordem do Rei é sambar quatro dias sem parar.

[...]

O decreto 32.664 da Prefeitura aprofunda o ataque à liberdade criativa e à espontaneidade do carnaval do Rio e o processo de “bahianização” da festa, ao obrigar os blocos a pedir autorizações com seis meses de antecedência e a cumprir inúmeras exigências, que arrepiariam até mesmo uma empresa estabelecida, ainda mais os pequenos blocos. A essência está sendo sufocada pelo dinheiro.

Manifestamos aqui que não reconhecemos esse decreto que, além de

tratar desiguais como iguais, fere a Constituição e a tradição e cultura do povo carioca.

(DESLIGA DOS BLOCOS DO RIO DE JANEIRO – MANIFESTO MOMESCO)

Compartilhando com Lefebvre (1991) o argumento de que todos possuem direito à cidade e à vida urbana, essa apropriação da cidade pela festa é defendida pela Desliga dos Blocos como um direito, o único durante o ano, em que o povo pode vivenciar a cidade de outra forma. A cidade, que durante o tempo do cotidiano se mostra excludente e segregadora, no tempo da festa, ou seja, durante o carnaval de rua, transforma-se em um espaço e um tempo próprio. É na defesa dessa espacialidade e temporalidade própria do carnaval de rua que a Desliga dos Blocos constrói seu argumento contra essa prática de comercialização/mercantilização do carnaval carioca dos blocos expressa na categoria acusatória *baianização*.

Outro manifesto também foi distribuído pela Desliga dos Blocos, novamente defende a ocupação da cidade e do espaço público pela festa e pelos foliões, associando essa atitude a uma visão crítica com relação a essa crescente visão do carnaval enquanto produto a ser vendido. Para isso recuperam-se personagens tradicionais do carnaval, como o Zé Pereira, para recuperar a forma desordenada de organização da festa e sua forma, também caótica, de ocupar o espaço público. Para a Desliga dos Blocos, é através da desobediência presente no carnaval tradicional que vai se buscar uma nova opção de cidade e de postura, frente à política urbana que no Rio de Janeiro vem sendo imposta por conta dos megaeventos como Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016).

O carnaval é e sempre será um ato político (como demonstrou bem nes-

se ano de 2010 o bloco “Vergonha da Zona Sul” que levou a banda de catadores e mendigos para a praia de Ipanema). É a incorporação da arte no cotidiano. Lutar para preservar sua potência é lutar por uma rua que nos é sempre tirada. Avancemos foliões nômades!! Viva o carnaval, viva o Zé Pereira e o Saci Pererê, viva o sorriso doce dos que desobedecem.... Em tempos de tanques nas ruas, não retrocedamos, com a certeza de que um dia, o exército de palhaços vencerá!!
(DESLIGA DO BLOCOS - MANIFESTO NÔMADE)

As ligas/associações ocupam um espaço importante no carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro hoje, elas funcionam como mediadoras entre blocos e empresas privadas com potencial de financiar a festa. Realizam também a mediação com o poder público quanto à organização do carnaval e com relação à fixação de significados para a tradição carnavalesca. São um campo privilegiado, dado à visibilidade que as ligas/associações têm na mídia, de determinar representações e disputar a tradição do carnaval carioca. Mesmo que com visões distintas e até opostas, o respeito à tradição do carnaval de rua do Rio de Janeiro é algo fundamental para as ligas/associações. As formas como elas buscam a valorização das tradições podem ser diferenciadas, via patrimonialização ou disputa da cidade, mas partem da ideia da preservação da memória e de sua prática como forma de lidar com a presença constante do diferente no carnaval, reconhecido através da categoria acusatória de *baianização*.

Tradição e poder público: A normatização da festa

O poder público, mais especificamente a Prefeitura Municipal do Rio de

Janeiro, entra na discussão de tradição na festa carnavalesca através de ações que visam a normatização da festa. As ações de normatização da festa passam a acontecer de forma mais efetiva a partir da gestão do prefeito Eduardo Paes, iniciada em 2009. Essa normatização do carnaval de rua pode acontecer através de ações de patrimonialização dos blocos escolhidos como mais representativos, mas também de decretos e leis que organizam o carnaval de rua no Rio de Janeiro. Assim a tradição passa ser legitimada através do patrimônio e passa a ser respeitada através de uma série de definições sobre o que pode ou não acontecer no carnaval.

O poder público tendo como preocupação a permanência da festa com suas características tradicionais utiliza-se do instrumento da patrimonialização como forma de reconhecimento das manifestações culturais populares, como os blocos de carnaval, limitando-se a legitimá-las através de mecanismos legais, mas não garantindo a sua existência. O reconhecimento de alguns blocos como patrimônio cultural de natureza imaterial carioca legitima esses blocos como tradicionais, mas não auxilia na sua sustentabilidade. Assim como qualquer exercício de valorização da memória, escolhe-se algo para lembrar e entender como tradicional, são eles: a Banda de Ipanema, declarada patrimônio em 2004^{VIII}; o bloco Cacique de Ramos, declarado patrimônio em 2005^{IX}; e o Cordão da Bola Preta, declarado patrimônio em 2007^X. Essas ações aconteceram no governo de César Maia, durante o mandato de Eduardo Paes voltou-se os esforços para organização da festa. O gênero musical da marchinha de carnaval, também foi considerado patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro em 2015^{XI}, já na gestão Paes.

A tradição do carnaval de rua também é preservada a partir da organiza-

ção da festa com decretos que determinam regras para o carnaval acontecer, sendo a principal delas a necessidade dos blocos pedirem autorização em período estabelecido pela prefeitura da cidade^{XII}. Em 2013, a prefeitura cria a “Comissão Especial de Avaliação dos Blocos de Rua”^{XIII} composta de nove representantes de diferentes secretarias do município e duas entidades representativas dos blocos e bandas tendo como critério para escolha destas a tradição e representatividade. Neste decreto o próprio poder público incorpora a noção de tradição como característica distintiva entre os blocos e ligas/associações, embora sem explicitar o seu significado. Neste mesmo decreto a prefeitura estabelece os critérios de avaliação dos blocos que são construídos a partir de dois argumentos, definição de tradicional enquanto representativo do carnaval de rua carioca e a relação dessa tradição com o território da cidade, argumento também utilizados por blocos e ligas/associações e, inclusive, dispostos como fundamentais através da mediação da Sebastiana. Os critérios para a autorização são:

- I - a tradição do Bloco de Rua;
 - II - as características do Bloco em relação ao Carnaval de Rua do Rio de Janeiro;
 - III - as características do Bairro/Região onde pretende desfilar o Bloco;
 - IV - a relação que o Bloco de Rua mantém com a localidade/comunidade;
 - V - o local de realização do desfile pretendido;
 - VI - a estimativa de público;
 - VII - os possíveis impactos que possam interferir no dia-a-dia da localidade.
- (RIO DE JANEIRO, Decreto No 37.182, de 20 de Maio de 2013)

O poder público, coligado com diferentes ligas/associações e com muitos blocos, opera sobre a tradicionalização

da festa através de mecanismos de definição simbólica sobre a regulamentação da prática carnavalesca. A defesa da tradição e das características do carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro se dá através de ações, legais e sociais, contra o uso de cordas identificando quem comprou o abadá, também proibindo a comercialização deste como pré-requisito para brincar o carnaval nos blocos de rua. Desta forma, blocos, ligas/associações e a prefeitura se posicionam contra a *baianização* do carnaval carioca e, através de decretos e do discurso, estabelecem os limites do que pode ou não acontecer no carnaval de rua da cidade.

Art. 1o. Fica proibida, na Cidade do Rio de Janeiro, a delimitação de espaços, por meio de cordas e/ou seguranças (“áreas privadas”), pagos ou não, nos desfiles de blocos ou bandas de rua e nos ensaios carnavalescos de rua, no período de que trata o art. 1o do Decreto no 30.453/2009. Parágrafo único. Excepcionalmente, poderá ser delimitado espaço, por meio de cordas e/ou seguranças, para uso exclusivo dos integrantes da bateria e/ou da banda, bem como daqueles diretamente envolvidos na organização do desfile.

Art. 2o. Ficam automaticamente cassadas as autorizações já concedidas para os desfiles de blocos, bandas e ensaios carnavalescos que não respeitem o disposto neste Decreto.

§ 2o A RIOTUR, com o apoio da Guarda Municipal, adotará as medidas necessárias para coibir desfiles que contrariem o disposto neste Decreto.

Art. 3o. O não cumprimento do disposto no art. 1o implicará no indeferimento do pedido de autorização para desfile nos períodos carnavalesco e pré-carnavalesco do ano subsequente, nos termos do art. 14 do Decreto

no 30.453/2009.

(RIO DE JANEIRO, Decreto No 36.760, de 5 de Fevereiro de 2013)

Estabelecem-se, assim, fronteiras rígidas, entre o que pode ser considerado típico do carnaval de rua do Rio de Janeiro e o que representa expressões diferentes oriundas de outros carnavais. O não respeito a essas fronteiras será punido pelo não reconhecimento oficial do bloco através da autorização para o desfile no ano posterior, no âmbito da prefeitura, e a desvalorização do bloco no meio carnavalesco. A *baianização* torna-se assim categoria acusatória também utilizada pelo poder público, que ao mesmo tempo que combate a mercantilização da festa por parte dos blocos, privatiza o seu carnaval através de parcerias público-privadas. Assim, por meio de ações normatizadoras, tanto em termos organizacionais quanto simbólicos, por parte da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, o poder público adentra o debate sobre os limites da prática carnavalesca tradicional e autêntica dos blocos de rua, legitimando e oficializando a distinção entre eles.

Sob todos os aspectos, o carnaval é a nossa principal manifestação cultural. Ele tem um papel no desenvolvimento da identidade do brasileiro e do carioca em especial que é absolutamente inigualável. [...] Carnaval é fundamental, ele tem uma função social, tem uma função de catarse coletiva, que é bacana, mas é aquela coisa de quando o carioca é mais carioca. Acho que esse é um dos pontos mais positivos. E que bom que a gente tem visto nos últimos anos que o carioca quer ser carioca de novo.

(Alex Martins, Supervisor do carnaval dos blocos de rua na RIOTUR no governo Paes, em entrevista para a pesquisa.)

Entendendo o carnaval como representação da identidade do carioca, o poder público ao buscar preservar sua memória, valoriza consequentemente a identidade (POLLAK, 1992) associada a ela. Através de discursos que retomam as práticas tradicionais os organizadores da festa justificam suas escolhas e usam de políticas públicas para preservação desse movimento de tradicionalização dos blocos. Tradicionalização aqui entendida não só como tradições inventadas (HOBBSAWAM, 1984), mas como “reflexão acompanhada da práxis das expressões advindas das tradições culturais” (TEIXEIRA, 2004, p. 09). Tradicionalização construída através de ações do poder público de patrimonialização e exercícios de definição do que é, e principalmente do que não pode ser. O carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro hoje, busca respeitar a identidade local ao mesmo tempo que a transforma em produto a ser vendido para consumo externo, através da valorização do turismo.

Considerações Finais

A proposta de pensar processos de tradicionalização do carnaval dos blocos de rua carioca está diretamente associada com a discussão sobre a noção de tradição para os agentes que o organizam e vivenciam. A noção de tradição pode adquirir diferentes facetas, entre elas expressar uma relação direta com um tempo histórico determinado, quando a tradição é associada a fundação dos blocos, representando um exercício de construção de uma continuidade com o passado. Essa tradição histórica fica ainda mais forte se associada com um território específico. Assim a tradição passa a ser territorializada, critério que legitima a atuação dos blocos junto ao poder público e ligas/associações. Tradição, passa assim, a ser entendida como história e territorialidade.

Crítérios estéticos, como uso de fantasia, e musicais, como respeito ao samba e suas variações, consolidam-se como elementos classificatórios da tradição de um bloco, embora com fronteiras menos rígidas que as anteriormente citadas. Todavia ajudam na construção da ideia da tradição associada a determinada prática espontânea e autêntica da expressão cultural carnavalesca carioca. Desta forma, passível de ser protegida através de processos de patrimonialização e normatização da festa, a tradição ganha contornos simbólicos de disputa por representação e identidade, ajudando como característica distintiva do carnaval de rua carioca com o de outros lugares do país.

É importante você ter a tradição, ela é importante para a nossa cultura, para a nossa identificação enquanto sociedade. Mas ela não pode ser uma coisa fechada. Até porque a cultura brasileira ela foi toda feita através de transformações de outras culturas. O carnaval carioca, o próprio samba. [...] então você não pode fechar isso e não deixar mais a transformação acontecer. É importante que a gente se registre para que não se perca. Não se perca a tradição. Eu acho que perder a tradição é ruim, mas se engessar dentro de uma tradição também é ruim!

(Tiago Rodrigues, bloco Orquestra Voadora, em entrevista para a pesquisa.)

Tiago Rodrigues e o bloco Orquestra Voadora nos ajudam nesse entendimento de que a valorização da tradição, tenha ela o significado adquirido no contexto em que está inserida, representa uma ação processual e relacional. Processos de patrimonialização reconhecem e legitimam a tradição, mas para que o carnaval dos blocos de rua permaneça expressivo de uma prática, é necessário que os seus agentes ao

mesmo tempo que adentram o campo de disputa pelo significado da tradição, continuam em um constante processo de (re)tradicionalização, ou seja, de invenções e reinvenções do carnaval de rua no Rio de Janeiro.

Bibliografia

- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Ed. Da UnB, 1993.
- FRYDBERG, Marina Bay, EIRAS, Rebeca Eler de Carvalho. “O abre alas, que eu quero passar”: Contribuições para pensar a economia da festa através do carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro. In: CASTRO, Flávia Lages de, TELLES, Mário F. De Pragmácio. *Dimensões econômicas da cultura: Experiências no campo da Economia Criativa no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumem Juris, 2015.
- HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Intercom – RBCC*. São Paulo, v. 36, nº. 2, jul./dez., 2013.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº. 3, 1989.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº. 10, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 23.926 de 23 de janeiro de 2004*. Declara Patrimônio Cultural Carioca A Banda de Ipanema. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/pastas/legislacao/dec_23926.pdf> Acesso em: 1 fev. 2016.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Lei Nº 4.068 de 24 de maio de 2005*. Declara Patrimônio Cultural do Povo Carioca o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4108315/04LEI4068BlocoCarnavalescoCaciquedeRamos.pdf>> Acesso em: 1 fev. 2016.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 27.594 de 14 de fevereiro de 2007*. Declara patrimônio cultural carioca o Cordão da Bola Preta. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/pastas/legislacao/dec_27594.pdf> Acesso em: 1 fev. 2016.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 30.453, de 09 de fevereiro de 2009*. Determina as normas e procedimentos para a realização de desfiles de blocos e bandas carnavalescas no âmbito do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Diário oficial do município, Rio de Janeiro, RJ, 9 fev. 2009. Disponível em: <http://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/31123Dec%2030453_2009.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2016.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 30.659, de 07 de maio de 2009*. Dispõe sobre as normas e procedimentos para os desfiles de blocos carnavalescos no Município do Rio de Janeiro. Diário oficial do município, Rio de Janeiro, RJ, 8 mai. 2009. Disponível em: <http://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/31123Dec%2030453_2009.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2016.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 37.182, de 20 de maio de 2013*. Dispõe sobre a Criação da “Comissão Especial de Avaliação de Blocos de Rua” na Cidade do Rio de Janeiro, e dá outras providências. Diário oficial do município, Rio de Janeiro, RJ, 21 mai. 2009. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2013/3719/37182/decreto-n-37182-2013-dispoe-sobre-a-criacao-da-comissao-especial-de-avaliacao-de-blocos-de-rua-na-cidade-do-rio-de-janeiro-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 1 fev. 2016.
- RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 36.760, de 05 de fevereiro de 2013*. Dispõe sobre a proibição da demarcação de áreas privadas nos blocos de carnaval na Cidade do Rio de Janeiro e dá outras providências. Diário oficial do município, Rio de

Janeiro, RJ, 6 fev. 2013. Disponível em: < <http://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=251074>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

RIO DE JANEIRO (cidade). *Decreto Nº 39.751, de 05 de fevereiro de 2015*. Declara patrimônio cultural carioca o gênero musical conhecido por marchinha de carnaval. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2015/3975/39751/decreto-n-39751-2015-declara-patrimonio-cultural-carioca-o-genero-musical-conhecido-por-marchinha-de-carnaval>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Apresentação. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho; GUSMÃO, Rita. *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.

Recebido em 09/12/2017
Aprovado em 24/02/2018

pesquisa conta com o financiamento, através de bolsa de iniciação científica do CNPq e da Faperj, com o auxílio dos alunos do bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, Alex Kosak, Gustavo Portella Machado, Maria Emília Ribeiro Vasconcelos e Rebeca Eler de Carvalho Eiras.

VI Uma primeira versão desse texto foi apresentada na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa /PB. Agradeço às organizadoras e participantes do GT Cultura Popular, patrimônio e performance pelo debate que enriqueceu a análise.

VII Desde 2014 venho fazendo de forma sistemática o levantamento do número de blocos que desfilam no carnaval de rua do Rio de Janeiro chegando a esse número até 2016.

VIII DECRETO Nº 23.926 de 23 de janeiro de 2004 – D.O.M. do Rio de Janeiro.: 26/01/2004.

IX LEI Nº 4.068 de 24 de maio de 2005. – D.O.M. do Rio de Janeiro: 06/06/2005.

X DECRETO Nº 27.594 de 14/02/2007. – D.O.M. do Rio de Janeiro.: 15/02/2007.

XI DECRETO Nº 39.751 de 05/02/2015. - D.O.M. do Rio de Janeiro.: 06/02/2007.

XII DECRETO Nº 30.453 de 9 de fevereiro de 2009, complementado e revogado pelo DECRETO Nº 30.659 de 7 de maio de 2009.

XIII DECRETO Nº 37.182 de 20 de maio de 2013.

I Marina Bay Frydberg. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Contato: marina-frydberg@gmail.com

II <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/veja-lista-com-data-e-hora-de-desfile-dos-blocos-de-rua-do-rio-em-2016.html> – Acessado em 06/03/2016.

III Considerando o carnaval das escolas de samba e dos blocos.

IV <http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=5914149>
- Acessado em 06/03/2016.

V Este artigo é resultado de uma pesquisa maior que se iniciou em 2014 junto ao Observatório de Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro, contando com financiamento do Ministério da Cultura. Desde 2015 a

**Apropriação do patrimônio cultural na região portuária
do Rio de Janeiro: políticas culturais entre a territorialidade e a exploração**

**Apropiación del patrimonio cultural de la región del puerto
de Rio de Janeiro: las políticas culturales entre territorialidad y explotación**

**Appropriation of the cultural heritage in the port region of Rio de Janeiro:
cultural policies between territoriality and exploitation**

Mariana Albinati¹

Palavras chave:

Patrimônio cultural

Porto Maravilha

Territorialidade

Apropriação

Políticas culturais

Resumo:

O artigo se debruça sobre diferentes agentes e ações de política cultural que disputam, no contexto do projeto Porto Maravilha, os discursos e práticas acerca da cultura na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, coloca em discussão as diferentes lógicas que operam a apropriação do patrimônio cultural materialmente situado ou simbolicamente referido na região: de um lado a lógica da territorialidade que, atuando em diversas escalas, é marcada pela apropriação simbólica, pelo sentido de pertencimento (diferente de propriedade) e pela produção de bens comuns urbanos; de outro a lógica da exploração, marcada pela apropriação privada do capital simbólico coletivo produzido por grupos culturalmente subordinados em políticas culturais promovidas por e para grupos dominantes. Para tanto, parte-se de um entendimento ampliado acerca das políticas culturais, reconhecendo suas diferentes esferas de produção (institucionais ou não, do Estado ou da sociedade civil), sem ignorar a posição privilegiada que o Estado – e a coalizão de poderes e favor da qual opera – detém na disputa pela legitimidade da expressão das diferentes culturas que o espaço urbano reúne.

Resumen:

El artículo se centra en diferentes agentes y acciones de política cultural que disputan, en el contexto del proyecto Porto Maravilha, los discursos y prácticas acerca de la cultura en la Zona Portuaria de la ciudad de Rio de Janeiro. En este sentido, pone en discusión las diferentes lógicas que operan la apropiación del patrimonio cultural materialmente situado o simbólicamente referido en la región: de un lado la lógica de la territorialidad que, actuando en diversas escalas, está marcada por la apropiación simbólica, por el sentido de pertenencia (diferente de propiedad) y por la producción de bienes comunes urbanos; de otro la lógica de la explotación, marcada por la apropiación privada del capital simbólico colectivo producido por grupos culturalmente subordinados en políticas culturales promovidas por y para grupos dominantes. Para ello, se parte de un entendimiento ampliado acerca de las políticas culturales, reconociendo sus diferentes esferas de producción (institucionales o no, desde el Estado o de la sociedad civil), sin ignorar la posición privilegiada que el Estado – y la coalición de poderes en favor de la cual opera – detiene en la disputa por la legitimidad de la expresión de las diferentes culturas que el espacio urbano reúne.

Palabras clave:

Patrimônio cultural
Porto Maravilha
Territorialidad
Apropiación
Políticas culturales

Keywords:

Cultural heritage
Porto Maravilha
Territoriality
Social appropriation
Cultural policies

Abstract:

The article focuses on different agents and actions of cultural policy that, in the context of the Porto Maravilha project, dispute the discourses and practices about culture in the portuary zone of the city of Rio de Janeiro. Therefore, the article discuss the different logics that operate the appropriation of the cultural patrimony materially situated or symbolically referred to in the region: on the one hand the logic of territoriality that, acting on several scales, is marked by symbolic appropriation, by the sense of belonging (different from property) and the production of urban common goods; on the other, the logic of exploitation, marked by the private appropriation of the collective symbolic capital produced by culturally subordinated groups in cultural policies promoted by and for dominant groups. To do so, this piece is based on an expanded understanding of cultural policies, recognizing their different spheres of production (institutional or not, from the state or civil society), without ignoring the privileged position that the state - and the coalition of powers and favor of which it operates - holds in the dispute for the legitimacy of the expression of the different cultures that the urban space gathers.

Apropriação do patrimônio cultural na região portuária do Rio de Janeiro: políticas culturais entre a territorialidade e a exploração

A Zona Portuária do Rio de Janeiro, onde desde 2009 está em curso a Operação Urbana Porto Maravilha, é um importante espaço de referência da produção de bens do patrimônio cultural material e imaterial. A região é frequentemente narrada como cenário do surgimento do samba, dentre outras expressões culturais de herança africana, que a fizeram conhecida como Pequena África, nome criado na década de 1920 pelo compositor Heitor dos Prazeres. Abriga ainda uma Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC) voltada para a preservação de edificações e usos, além de constituir um campo de pesquisas arqueológicas com achados de relevância mundial. Encontrado através de escavações arqueológicas realizadas em meio às obras do Porto Maravilha em 2011, o Cais do Valongo, porto que recebeu o maior número de africanos escravizados na América Latina, foi inscrito na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da UNESCO em 2017, reconhecido como sítio histórico sensível e maior referência para a memória da diáspora africana fora do continente.

A Operação Urbana Porto Maravilha coloca a região correspondente aos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo sob gestão de um consórcio de construtoras privadas por 15 anos, podendo ser tomada como exemplo da chamada governança empreendedora neoliberal (SANTOS JÚNIOR, 2015), fruto do processo atual de reorganização capitalista, onde se ampliam as bases espaciais da acumulação, através de destruição/criação de estruturas urbanas e da sua disponibilização aos agentes do mercado. Os aspectos simbólicos que compõem essas estratégias de novo tipo

ganham relevo em uma sociedade marcada pela centralidade da cultura, onde se pode observar a aproximação crescente entre a gestão urbana e as políticas econômicas e culturais, produzindo novos sentidos para os processos de patrimonialização de objetos, memórias e práticas culturais.

A reestruturação em curso na Zona Portuária pode ser considerada um projeto de gentrificação do lugar, e, nesse sentido, a lida do Porto Maravilha com as territorialidades estabelecidas por agentes das classes populares na região, relações de pertencimento e identidade cultural, objetiva converter esses conteúdos simbólicos em atrativos para os novos públicos – e capitais – a que o projeto se destina. Para tanto, os agentes envolvidos no empreendimento lançam mão de uma construção discursiva que, ao mesmo tempo, constrói a ideia da Zona Portuária como espaço vazio e decadente – justificando assim a necessidade de sua renovação – e se apóia em aspectos da cultura local para legitimar suas ações e fomentar o ambiente multicultural – com ingredientes do cosmopolitismo misturados a aspectos selecionados e controlados da cultura popular – que marca as novas capitais globais.

Embora para o projeto isotópico, capitaneado pelo Estado segundo interesses de mercado, o patrimônio cultural seja encarado de forma utilitária com fins econômicos e de legitimação política, para uma série de outros agentes que constituem a região portuária como território carregado de simbologias e afetos, a patrimonialização de objetos, práticas culturais e referências históricas, oficializada ou não pelos órgãos do patrimônio, está ligada a outra ordem, a da territorialidade ou da identificação com seu espaço de vida e construção subjetiva.

Em um cenário de forte intervenção nas dinâmicas espaciais da região, diferentes agentes e ações de política cultural participam da disputa em torno da significação e apropriação do patrimônio cultural na Zona

Portuária do Rio de Janeiro. Este texto tem por objetivo identificar e propor reflexões sobre duas lógicas distintas que condicionam diferentes práticas de apropriação do patrimônio cultural espacialmente situado ou referenciado na região, nos bairros históricos da Gamboa, Saúde e Santo Cristo. Em primeiro lugar, a lógica da territorialidade, que marca processos em que o patrimônio é apropriado como elemento constituinte do sentimento de pertencimento ao território, como referência para a constituição simbólica de sujeitos e grupos e sua relação com o espaço do entorno do Porto da cidade. Em segundo lugar, a lógica da exploração ou da espoliação, predominante nos projetos e ações em que o patrimônio, material e imaterial, é entendido como ativo econômico, não importando sua existência ativa enquanto elemento de registro de movimentos estéticos e processos construtivos, de memória e reflexão histórica, de expressão cultural e afirmação de identidades, mas sim o aspecto multicultural que empresta aos espaços mercantilizados na nova rodada de apropriação capitalista do espaço.

A palavra apropriação, nessas duas lógicas, apresenta significados opostos: quando identificada com a territorialidade, se refere ao estabelecimento de laços afetivos e de pertencimento; já na lógica da exploração, significa a tomada indevida de posse sobre algo. De um lado, pertencimento, identidade, liberdade e produção de comuns. De outro, posse, captura, privatização e mercantilização de comuns.

As disputas em torno do patrimônio integram políticas culturais produzidas por diferentes agentes que atuam sobre a região, em esferas institucionais ou não, do Estado ou da sociedade civil. Vale salientar aqui a opção por um conceito amplo de políticas culturais, entendendo que práticas culturais (valores, visões de mundo, formas de expressão, etc.) fazem parte do cotidiano dos diversos grupos sociais e que posicionamentos tomados tanto pelos grupos como

pelo Estado determinam a valorização, o estímulo e a disseminação de determinadas práticas, objetos e memórias, ao passo em que definem também a invisibilização, o constrangimento e a destruição de outras formas e fontes de expressão cultural.

A noção de políticas culturais diz respeito a ações organizadas que interferem na produção e preservação de memórias, objetos e práticas culturais, tendo como objetivo, mais ou menos explícito, limitar ou dinamizar a diversidade cultural e as várias experiências da alteridade. Nesse sentido, nota-se que “além de políticas culturais que se limitam a celebrar a diversidade sem tocar em seu conteúdo político – trabalho inócuo ou deliberadamente avesso à afirmação das diferenças –, há aquelas que promovem a desvalorização das experiências de alteridade, subordinando os seus sujeitos” (DOMINGUES; ALBINATI, 2017, p. 110).

Mesmo reconhecendo a multiplicidade dos agentes das políticas culturais, é fundamental notar a posição privilegiada que o Estado – e a coalizão de poderes a favor da qual opera – detém na disputa pela legitimidade da expressão das diferentes culturas que o espaço urbano reúne. Assim, a opção por um modelo de cidade que privilegia as relações entre cultura e economia, determinando o caráter empreendedimentista nas políticas culturais e sua colagem utilitária às políticas urbanas, invisibiliza, constrange e por vezes destrói expressões de culturas que não se adequam ao modelo.

No contexto de um projeto avassalador como o Porto Maravilha, em que grandes interesses privados determinam os rumos de um território cuja relevância cultural e histórica vai muito além dos 5 milhões de metros quadrados localizados no centro do Rio de Janeiro (área compreendida pelo projeto), as disputas em torno da legitimidade das políticas culturais se acirram. Especialmente no momento em que, imersos em uma crise de governabilidade – uma saga que envolve es-

peculação financeira, investigações de corrupção e mudanças na coalizão de poderes à frente do projeto –, o órgão gestor (CDURP) e o consórcio de empresas (Consórcio Porto Novo) que implementa a Operação Urbana já não sinalizam com apoio material para a realização de projetos culturais na região, diminuindo o seu papel na determinação direta das políticas culturais locais.

As disputas em torno das políticas culturais e, notadamente, das políticas de preservação do patrimônio ganharam ainda mais fôlego quando, em julho de 2017, foi divulgada pela UNESCO a inscrição do Cais do Valongo na lista do Patrimônio Mundial. Desde então, as três esferas do governo – Município, Estado e União – e os três poderes – executivo, legislativo e judiciário –, movimentos sociais, ONGs, pesquisadores, moradores da região, entre outros agentes que ali mantêm vínculos de territorialidade vêm participando da arena pública que discute e articula a construção de um espaço de memória vinculado ao sítio arqueológico. Embora a construção desse espaço cultural tenha sido afirmada como compromisso pela Prefeitura no dossiê de candidatura submetido à UNESCO, as definições sobre o seu projeto estão ainda em aberto e em disputa.

A fala de Luiz Eduardo Negrogum, presidente do Conselho Estadual dos Direitos do Negro – CEDINE, feita durante a audiência pública “Cais do Valongo: Patrimônio Cultural da Humanidade: E Agora?”, promovida pela Procuradoria da República no Rio de Janeiro em agosto de 2017, demonstra as duas diferentes lógicas que operam a apropriação do patrimônio cultural na região portuária:

o que está em voga é *apropriação* dum território negro pelo negro, com a história do negro (...) e a Docas André Rebouças [onde se pleiteia construir o espaço cultural] hoje, hoje ela tem que ser única e exclusivamente, totalmente

um espaço afrodescendente. Tem que ser a nossa história e se tiver que ter uma ONG ali pra gerir a nossa história, que seja uma ONG comprometida com a nossa história, que venha das nossas raízes, das nossas entranhas. Se não for por assim, meu querido, pra usar mais uma vez, pessoas usando a nossa história pra se *apropriar*, enriquecer, tchau e bença! [grifos nossos]¹¹.

Primeiramente, o depoimento traz a apropriação como constituidora de uma relação de territorialidade, ou seja, como dado imaterial que faz daquele território um território. Nesse sentido, a “apropriação dum território negro pelo negro” se refere a uma relação espacial de pertencimento, mas também de poder, dada a configuração específica do espaço da Zona Portuária como portador de referências à escravidão negra e seu legado de desigualdades nos dias presentes. No segundo momento, ao se referir a projetos não identificados com a história negra e que poderiam obter ganhos materiais através da sua atuação no referido território, a apropriação se refere à exploração de bens culturais imateriais pertencentes ao povo negro, mercantilizando o capital simbólico coletivo produzido por este grupo subordinado.

Um importante episódio que em 2015 mobilizou diversos agentes em torno das possibilidades de apropriação do patrimônio na Zona Portuária foi a resistência à apresentação da peça teatral João de Alabá e a Pequena África, um dos muitos projetos culturais que se utilizaram de uma narrativa pacificada do patrimônio – aquela divulgada pelo Porto Maravilha e seu Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana – a fim de captar parte das verbas que então convergiam para a dinamização da cena cultural da região.

Em junho de 2015, quando foi noticiada a estréia da Peça João Alabá e a Pequena África, com texto e direção de Alexei

Waichenberg, o conflito entre as diferentes formas de apropriação da memória da escravidão negra veio à tona de forma especialmente vigorosa^{III}. A foto de uma atriz branca caracterizada para o papel de mãe de santo, que viveria na peça, repercutiu entre militantes do movimento negro, que organizaram um ato de repúdio ao espetáculo. Na página do ato na rede social Facebook^{IV}, o debate colocava a questão da escravidão no tempo presente, tratando fundamentalmente de racismo e apropriação cultural. O diretor do espetáculo, branco, assim como atriz retratada, chegou a se defender em algumas postagens, com afirmações que foram prontamente desconstruídas pelos militantes, que apontaram o conteúdo racista do projeto cultural e da sua defesa.

A direção do projeto Porto de Memórias, que encenou outras peças em espaços públicos e se preparava para encenar João de Alabá e a Pequena África na Pedra do Sal, se informou através das redes sociais sobre a indignação provocada e convocou uma reunião com os organizadores do ato, encontro realizado no Instituto Pretos Novos. Compareceram à reunião representantes da comunidade, do Candomblé e do movimento negro. Na ocasião, a militante negra Alessandra Nzinga, respondendo à queixa de que a mobilização visava denegrir o projeto e o espetáculo, afirmou: “Denegrir realmente é o que a gente quer, porque denegrir significa tornar negro. Denegrir pra gente não é ofensa, muito pelo contrário. E é por isso que a gente está aqui: porque a gente quer denegrir esta peça”^V.

O site Mamapress, que divulgou o vídeo, relatou os resultados da reunião:

os moradores da região da antiga Pequena África, representantes do Movimento Negro e representantes do Candomblé, além de artistas negros e negras, apresentaram as seguintes propostas à direção da peça, para dirimir a celeuma e indignação provocada pela publicação

da foto de uma atriz branca, paramentada exoticamente de Yalorixá, que iria representar o papel principal na peça dedicada a louvar as tradições culturais negras da região: Retratação pública da propagação e exposição de foto e caracterização ofensiva das Religiões de Matrizes Africanas, que possam ser interpretadas como racismo. Substituição da atriz branca por uma atriz negra. Ou suspensão da apresentação para que seja reavaliada (ROMÃO, 2015, online).

Diante da resistência à peça, a pretensão do grupo em apresentá-la na Pedra do Sal não foi à frente e o espetáculo, primeiramente adiado para “reparos”, terminou por ser apresentado em duas sessões no Centro Cultural da Light, patrocinadora do projeto, na Gamboa.

No dia em que o espetáculo seria apresentado, o movimento realizou na Pedra do Sal o Ato em Honra à Pequena África^{VI}, que reuniu diversas organizações de militância negra, não necessariamente situadas nos bairros portuários, mas que por sua origem racial guardam relações de territorialidade com aquela região e seu patrimônio cultural.

A Pedra do Sal, tombada como patrimônio cultural pelo INEPAC em 1987, reconhecida como o mais antigo monumento vinculado à história do samba carioca, é um espaço cobiçado tanto pelos grupos que dele se apropriam como referente identitário, como por aqueles que procuram capitalizar seus projetos associando-se a um espaço reconhecido e tradicionalmente muito frequentado. O caso do samba da Pedra do Sal é emblemático para a observação das disputas em torno do patrimônio cultural na Zona Portuária, uma vez que o samba vem sendo apontado por antigos frequentadores, moradores da região, como um espaço apropriado por agentes “de fora”, o que desvirtua a territorialidade inicialmente estabelecida.

O samba a que nos referimos acontece há cerca de dez anos, às segundas-feiras, aos pés da Pedra do Sal, em um largo contíguo ao Largo da Prainha, que também abriga uma série de eventos musicais. No mesmo espaço físico, porém em dias diferentes da semana, outros grupos musicais se apresentam ali, o que condiciona especialidades facilmente distinguíveis para o observador externo e mais ainda pelos moradores que usam o espaço cotidianamente. Apontado como um importante espaço de sociabilidade e lazer para os moradores da região, o samba de segunda-feira foi reconfigurado a partir da chegada do Porto Maravilha e dos novos agentes que a Operação atrai para o território. Depoimentos de agentes culturais da região revelam as fissuras no samba enquanto um bem comum urbano:

Samba na Pedra do Sal foi um samba que era gostoso de se ir. Hoje não é mais... O de segunda. O de sexta é muito gringo, você não conhece ninguém, mas a segunda já era legal. Você chegava lá e conhecia todo mundo! E até ia até a galera que não gostava de samba (...) A roda de samba tem oito anos ali, são os mesmos músicos, mas com a revitalização o público se renovou, mudou muito.^{VII}

Hoje eu não gosto de frequentar a Prainha. Porque tem lugares e pessoas ali que são *experts*... Ali não são eventos nossos. (...) O problema é que esse pessoal, os produtores culturais, recebe dinheiro pra fazer esses eventos culturais – esse pessoal paraquedista – e morador mesmo não vai. Porque pro morador aquilo não faz parte da sua cultura.^{VIII}

Ambos os exemplos trazidos, da resistência à peça João de Alabá e do incômodo dos antigos frequentadores com a reconfiguração do público do samba da Pedra do Sal, demonstram a percepção, por parte dos agentes culturais que guardam vínculos

de territorialidade com a região, das consequências do projeto de renovação urbana quanto à apropriação ou captura dos bens comuns urbanos que produzem. No caso da peça, a crítica é direcionada à apropriação racista de elementos do patrimônio negro e à exploração econômica do capital simbólico coletivo desse grupo social – suas memórias, história e produção cultural – por agentes externos. A mobilização de agentes do movimento negro contrária à encenação da peça, um movimento de defesa de território e tomada do patrimônio para si, evidencia a necessidade de que o protagonismo na definição dos significados e políticas de preservação do patrimônio seja daqueles agentes para quem as memórias, objetos e práticas patrimonializados são mais significativos, colocando em evidência a questão dos limites no acesso a determinados comuns.

No caso do samba da Pedra do Sal, embora o comum não se desfaça com a chegada dos novos usuários, que inclusive são atraídos por suas qualidades – o espaço festivo de encontro com a cultura negra, o ambiente amistoso onde “todo mundo se conhece” –, o acesso franqueado aos novos frequentadores degrada esse comum, que deixa inclusive de ser compartilhado por parte do grupo que o criou. David Harvey nos lembra que “nem todas as formas do comum requerem acesso livre” (HARVEY, 2014, p.142), no entanto, por ser produzido em um espaço público, um largo no sopé da Pedra do Sal, o samba de segunda-feira, enquanto um comum urbano, não pode restringir o acesso a outros grupos que queiram dele participar.

Além da questão da degradação do seu valor de uso, o problema do acesso aos bens comuns urbanos se agrava quando esses comuns possibilitam a assimilação de valor de troca. Ainda mais nos casos em que agentes externos procuram mercantilizar determinados comuns, entendendo-os como capital simbólico coletivo passível de apropriação privada.

O patrimônio é um objeto de disputa especialmente delicado, pela potência que combina enquanto símbolo de resistência de grupos sociais subordinados, a que os projeto renovadores costumam expulsar, e também como “diferencial” – aqui vale o sentido comercial da palavra – que agrega valor de troca no processo de mercantilização das cidades que se almeja converter em capitais globais através de um urbanismo neoliberal.

Reginaldo dos Santos Gonçalves questiona o sentido da negação da mercantilização nos discursos do campo do patrimônio cultural: “Há um esforço constante e sempre precário de manter os objetos classificados como “patrimônio” fora do alcance da contaminação que o mercado possa desencadear. Mas, paradoxalmente, esses objetos são, enquanto patrimônio, um efeito mesmo do mercado” (GOLÇALVES, 2007, p. 243). Porém, se as “inconformáveis e ambíguas relações com o mercado” são parte constituinte das políticas de preservação no mundo moderno, quais os limites para a exploração econômica do patrimônio cultural? Quais os riscos que essa relação coloca para a sua existência enquanto um comum? Que grupos podem ou não participar de sua comunalização e quais os que podem ativá-lo como capital?

O foco da crítica aqui tecida à apropriação privada do patrimônio cultural enquanto um bem comum urbano não está no seu uso para obtenção de valor de troca, mas sim na possibilidade de que a apropriação privada desse valor de troca seja realizada por agentes que não compõem o coletivo que produziu o comum ou para quem ele é mais significativo do ponto de vista do seu valor de uso. O problema reside nos modos de exploração capitalista do patrimônio que expropriam de seus agentes a possibilidade de usufruírem desses comuns como valor de uso e/ou como valor de troca. O processo de gentrificação acarretado pelos projetos de renovação ur-

ba, que retira dos espaços renovados as classes populares que lhes emprenharam de comuns de todos os tipos, exemplifica essas práticas de expropriação.

Um grupo comunitário que luta por manter a diversidade étnica em seu bairro e protegê-lo da gentrificação pode descobrir repentinamente que os preços (e os impostos) de suas propriedades aumentam à medida que os agentes imobiliários propagandeiam para os ricos o “caráter” multicultural, diversificado e movimentado de seu bairro. Quando o mercado concluirse seu trabalho destrutivo, não só os residentes originais seriam despojados do comum que eles haviam criado (sendo constantemente forçados pelo aumento dos aluguéis e dos impostos sobre a propriedade), como também o próprio comum já se teria degradado a ponto de tornar-se irreconhecível (HARVEY, 2014, p. 152).

A noção de capital simbólico coletivo (HARVEY, 2005) deriva do conceito de capital simbólico bourdieusiano, que entende os diferentes tipos de capitais, inclusive o econômico, como intercambiáveis. Um comum cultural pode ser capitalizado na forma de capital simbólico coletivo, proporcionando aos membros do grupo produtor recursos que têm valores diferentes nos diferentes campos. Pertencer ao grupo originário do samba de segunda-feira da Pedra do Sal, por exemplo, é fonte de prestígio e reconhecimento em determinados segmentos do campo cultural – por exemplo, entre os agentes que almejam participar daquele comum, mas não possuem os requisitos para tal – o que significa capital simbólico que, em última instância, pode ser em algum momento convertido em econômico. Porém, a predominância do valor de uso na criação do comum talvez seja o que lhe confere algum valor de troca, o que o transforma em capital simbólico coletivo.

As políticas culturais de preservação do patrimônio, promovidas por organizações do Estado ou da sociedade civil, inseridas em um contexto de imbricação entre cultura e economia, privilegiam questões relacionadas ao consumo turístico e à “sustentabilidade” do patrimônio, ou seja, às estratégias para que dele se extraia valor de troca. Como afirma Gonçalves (2007, p.244),

Um prédio tombado como “patrimônio cultural” existe na medida em que se inibe ou se limita sua condição de mercadoria: não pode ser vendido ou não pode sofrer alterações. No entanto, essa sua condição de mercadoria está presente não apenas na possibilidade de ser alienado, mas efetivamente na sua condição de objeto de consumo turístico, portanto enquanto suporte de uma determinada imagem que é consumida: o passado nacional, a cultura popular, a cultura nativa, ou antigos bairros de uma cidade, como é o caso das “Áreas de Preservação Ambiental e Cultural” (as APACS) no Rio de Janeiro.

Uma dessas APACs, aliás, está situada na região portuária (APAC SAGAS) e foi alvo de projetos revitalizadores anteriores ao Porto Maravilha, quando não haviam sido desenterrados tantos registros da história da escravidão e quando a imagem para consumo turístico projetada pela Prefeitura do Rio de Janeiro era a de um conjunto remanescente de ocupação portuguesa e espanhola, características presentes em parte da ocupação do Morro da Conceição (GUIMARÃES, 2014) e que ao serem evidenciadas procuravam também invisibilizar a presença negra na constituição daquele território portuário. A história da APAC SAGAS apenas ilustra o tipo de apropriação do patrimônio que os projetos renovadores levam a cabo, menos interessado no conteúdo dos objetos e práticas patrimonializados e nas relações de territorialidade que se estabelecem em torno

desse patrimônio e mais no seu uso como signo da multiculturalidade que caracteriza as cidades globais. Nesse entendimento, o foco da política cultural não está no valor de uso do patrimônio, em sua existência enquanto comum, mas no seu potencial de geração de valor de troca, através da mercantilização da imagem ou da “experiência” de contato com os bens materiais e imateriais patrimonializados.

Se o patrimônio cultural pode ser encarado como um comum e, no caso do patrimônio inserido em espaços onde a governança neoliberal se impõe, como um bem comum urbano ameaçado, é importante notar que a chave de entendimento do conceito de bens comuns urbanos está na apropriação social. David Harvey denomina “bens comuns urbanos” aos frutos da produção coletiva de grupos sociais disponíveis para sua apropriação não mercantil (HARVEY, 2014). Não se trata simplesmente dos espaços públicos, pois, embora estes favoreçam a existência de práticas de comunalização, só se tornam comuns quando efetivamente apropriados e comunalizados por grupos sociais. O comum é, então, fruto da apropriação social, entendida, conforme Henri Lefebvre, como “modalidade superior de liberdade” (LEFEBVRE, 2008, p. 129), prática que transforma o que estava somente disponível em algo próprio no sentido subjetivo, tomado por usos/práticas que correspondem aos desejos e ao repertório simbólico dos usuários/praticantes.

O ambiente e a atratividade de uma cidade, por exemplo, é um produto coletivo de seus cidadãos, mas é o mercado do turismo que capitaliza comercialmente esse comum (...). Por meio de suas atividades e lutas cotidianas, os indivíduos e grupos sociais criam o mundo social da cidade ao mesmo tempo em que criam algo de comum que sirva de estrutura em que todos possam abrigar-se. Embora esse comum culturalmente criativo não possa ser destruído pelo uso, pode

ser degradado e banalizado pela utilização abusiva (HAVEY, 2014, p. 146).

Embora seja um bem comum urbano, o conjunto de referências do patrimônio negro situadas ou referenciadas espacialmente na Zona Portuária carioca não pertence necessariamente a todos de forma igual, pois, conforme Harvey, a comunalização pode definir usos exclusivos por determinado grupo social ou parcial ou totalmente abertos a toda a sociedade (HARVEY, 2014). A população negra, que estabelece práticas cotidianas de comunalização desse patrimônio, para quem o seu valor de uso é mais representativo, deve ser então participar de forma privilegiada na definição da gestão do comum, que também requer certas proteções que garantam a sua preservação.

A lógica da exploração na lida com o patrimônio é ainda mais problemática quando serve à apropriação, por outros agentes, de comuns produzidos por grupos culturalmente subordinados. Ou seja, quando a apropriação privada do capital simbólico coletivo produzido por grupos subordinados é realizada através de políticas culturais promovidas por e para grupos dominantes em detrimento e contra os demais grupos sociais.

Na Zona Portuária carioca o risco maior da apropriação do patrimônio ligado à herança africana no bojo de um projeto gentrificador é a expulsão gradativa dos agentes para quem a história da escravidão é revivida cotidianamente, sendo ainda determinante de sua condição social subordinada. Agentes que produziram na região o território negro, repleto de expressões e referências culturais, de que outros grupos sociais – como o grupo que compõe a coalizão de poderes por trás do Porto Maravilha – buscam agora se apropriar.

Outro risco a que é importante atentar é o da despolitização ou pacificação na interpretação desse patrimônio, fato que

pode vir a ocorrer na nova rodada de disputas que o reconhecimento do Cais do Valongo estabelece, a depender da posição que o movimento negro consiga assumir nesse jogo, visando garantir sua participação prioritária na elaboração e gestão das políticas culturais. Desta forma, garantindo que a população negra possa se apropriar do patrimônio enquanto um comum, mas também enquanto capital simbólico, estando em condição também de captar os benefícios objetivos que certamente a gestão de um bem do Patrimônio da Humanidade pode vir a conferir.

Em um cenário de mercantilização das cidades, quem tem acesso a determinados bens comuns urbanos também pode se beneficiar da sua mercantilização, mesmo não intencionalmente e mesmo de forma subordinada, sob as condições colocadas pelo capitalismo contemporâneo e sua cartilha empreendedimentista. Esse aproveitamento secundário (que não é o objetivo dos projetos de renovação urbana, mas pode ser aceito como um efeito colateral não maléfico) garante, muitas vezes, oportunidades melhor remuneradas ou mais rentáveis para pessoas e grupos sociais que mantêm os comuns urbanos em circulação.

Como o discurso produzido para estimular a reapropriação capitalista da região portuária do Rio de Janeiro se utiliza dos signos da herança africana – fato que, aliás, deriva da mobilização política de agentes que se relacionam com essa herança – encarando-os como “diferencial” no sentido da obtenção de renda de monopólio (HARVEY, 2005) sobre o espaço, o mesmo grupo que promove a gentrificação do lugar precisa também estimular a permanência e a expressão cultural das populações que o qualificam através da sua produção de bens comuns urbanos.

O patrimônio, como bem define José Reginaldo Gonçalves, é uma categoria ambígua, “uma vez que liminarmente si-

tuada entre o passado e o presente, entre o cosmos e a sociedade, entre a cultura e os indivíduos, entre a história e a memória” (2007, p.246). Nesse sentido, o cenário de disputas em torno da apropriação do patrimônio cultural na Zona Portuária carioca precisa ser encarado de forma dialética, pois envolve também ambiguidades e complexas relações entre valor de uso e valor de troca, bem comum e capital simbólico.

SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos. Governança empreendedorista: a modernização neoliberal. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (org.). *Rio de Janeiro: transformações na ordem urbana*. Rio de Janeiro: Letra Capital; Observatório das Metrópoles, 2015.

Recebido em 21/02/2018

Aprovado em 26/02/2018

Bibliografia

DOMINGUES, João; ALBINATI, Mariana. Direitos culturais: diversidade e conflito produzindo a cidade. In: SANTOS JUNIOR, O. A. dos; NOVAES, P. R.; LACERDA, L.; WERNECK, M. (orgs.). *Caderno Didático Políticas públicas e direito à cidade: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os limites do patrimônio. In: LIMA FILHO; ECKERT; BELTRÃO (orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Nova Letra, 2007.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da Pequena África: Projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2014

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEFEBVRE, Henry. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROMÃO, Marcos. Denegrir não é ofensa, queremos denegrir esta peça: “João Alabá e a Pequena África”. *Mamapress*, 17 de jun. 2015 (online). Disponível em: <<https://mamapress.wordpress.com/2015/06/17/denegrir-nao-e-ofensa-queremos-denegrir-esta-peca-joao-alaba-e-a-pequena-africa/>>.

I Mariana Luscher Albinati. Doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Observatório das Metrópoles. Contato. marianaalbinati@yahoo.com.br

II Fala transcrita pela Procuradoria da República no Rio de Janeiro, obtida através de solicitação ao órgão.

III www.geledes.org.br/artistas-negras-somem-da-paisagem-do-rio-de-janeiro-de-2015-artistas-negras-protestam-na-pedra-do-sal/

IV www.facebook.com/events/853865534662910/permalink/858246834224780/

V Fala extraída do vídeo disponível em www.youtube.com/watch?v=j48SbboBjiU

VI Vídeo sobre o Ato em Honra à Pequena África, disponível em www.youtube.com/watch?v=ku71RVA4Z9I

VII Entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

VIII Entrevista cedida à autora em junho de 2015.

Cultura *hip hop*: Batalha dos Bombeiros - entre rimas e reivindicações

Cultura *hip hop*: *Batalha dos Bombeiros* - entre rimas y reivindicaciones

Hip hop culture: *Batalha dos Bombeiros* – among claims and rhymes

Amanda Rosiéli Fiuza e Silva^I

Sandra Rúbia da Silva^{II}

Jonária França da Silva^{III}

Palavras chave:

Cultura

Hip Hop

Periferia

Resistência

Espaço

Resumo:

Neste artigo descrevo os resultados obtidos através da experiência de uma pesquisa etnográfica intitulada “Batalha dos Bombeiros: elementos da cultura *hip hop* como ferramenta de resistência sociopolítica”. A investigação analisou se a Batalha dos Bombeiros, evento da cultura *hip hop* da cidade de Santa Maria/RS, pode ser considerado um espaço de representações e reivindicações sociopolíticas. O objetivo foi compreender como e quais são as práticas que auxiliam na construção do caráter de resistência sociopolítica da cultura *hip hop* na Batalha dos Bombeiros. A metodologia utilizada foi a etnografia e como procedimento metodológico foi realizada a técnica de entrevista individual em profundidade. As observações participantes ocorreram durante cinco meses consecutivos do ano de 2014. E as entrevistas foram realizadas com sete jovens classificados entre organizadores da Batalha dos Bombeiros, integrantes da cultura *hip hop* e espectadores do evento. A investigação revelou a Batalha dos Bombeiros como cenário de múltiplos significados, isto é, a praça onde são desenvolvidas práticas culturais constitui-se em um espaço simbólico de resistência onde jovens oriundos das periferias da cidade, por meio das expressões culturais e da apropriação do espaço público, manifestam suas lutas sociais e reivindicam melhores condições de vida. Assim, a Batalha dos Bombeiros é um espaço de articulações políticas, vivências e experiências, um legítimo espaço de resistência sociopolítica.

Resumen:

En este artículo describo los resultados obtenidos a través de la experiencia de una investigación etnográfica titulada “*Batalha dos Bombeiros*: elementos de la cultura hip hop como herramienta de resistencia sociopolítica”. La investigación analizó si la *Batalha dos Bombeiros*, evento de la cultura hip hop de la ciudad de Santa Maria / RS, puede ser considerado un espacio de representaciones y reivindicaciones sociopolíticas. El objetivo fue comprender cómo y cuáles son las prácticas que auxilian en la construcción del carácter de resistencia sociopolítica de la cultura hip hop en la *Batalha dos Bombeiros*. La metodología utilizada fue la etnografía y como procedimiento metodológico se realizó la técnica de entrevista individual en profundidad. Las observaciones concurrentes ocurrieron durante cinco meses consecutivos del año 2014. Y las entrevistas fueron realizadas con siete jóvenes que se clasificaron entre organizadores de la *Batalha dos Bombeiros*, integrantes de la cultura hip hop y espectadores del evento. La investigación reveló la *Batalha dos Bombeiros* como escenario de múltiples significados, es decir, la plaza donde se desarrollan prácticas culturales se constituye en un espacio simbólico de resistencia donde jóvenes oriundos de las periferias de la ciudad, por medio de las expresiones culturales y de la apropiación del espacio público, manifiestan sus luchas sociales y reivindican mejores condiciones de vida. Así, la *Batalha dos Bombeiros* es un espacio de articulaciones políticas, vivencias y experiencias, un legítimo espacio de resistencia sociopolítica.

Palabras clave:

Cultura

Hip Hop

Periferia

Resistencia

Espacio

Keywords:

Culture

Hip Hop

Periphery

Resistance

Space

Abstract:

This paper describes the results obtained through an ethnographic research experience entitled “*Batalha dos Bombeiros*: hip hop cultural elements as a sociopolitical resistance tool”. The *Batalha dos Bombeiros* was analyzed in this investigation, a hip hop culture event in Santa Maria/RS, it is considered a sociopolitical claim and representation space. The goal was understanding how and which practices assist in character construction of a sociopolitical resistance in hip hop culture in the *Batalha dos Bombeiros*. Ethnography was used as methodology and individual interview in depth was the methodological procedure utilized. The observation data used dates from the year of 2014 in five consecutive months. Seven Young adults were interviewed, among them were *Batalha dos Bombeiros* organizers, hip hop culture members and event spectators. The investigation reveals *Batalha dos Bombeiros* as a multiple meaning scenario, in other words, the square where cultural practices are developed is constituted as a symbol of the resistance where young adults from the suburbs use cultural expression and public space appropriation, manifesting social struggles and claim better living conditions. Therefore, the *Batalha dos Bombeiros* is a political and experiences articulation space, a legitimate sociopolitical resistance space.

**Cultura hip hop:
Batalha dos Bombeiros
- entre rimas e reivindicações**

1. Introdução

Antes de tudo, iremos trazer a compreensão do que se trata a cultura *hip hop*. É consenso entre os autores Herschmann (2008; 2005), Coutinho e Araújo (2008), Salles (2007) e Rose (1997) que a cultura *hip hop* é composta por quatro elementos principais, dentre eles: o grafite, *rap*, *break*, *Disc Jockey* (DJ) ou mestre de cerimônia (MC). Conforme Salles (2007, p.32) “o grafite são pinturas realizadas com tinta spray, sobre as mais variadas superfícies: muros, laterais de trens, painéis [...]”.

De acordo com Herschmann (2005) o rap é a expressão musical surgida nos anos 70 nos subúrbios dos EUA, que provém da mistura de vários instrumentos eletrônicos, tais como *samplers*, mixadores, repentes eletrônicos, entre outros. O nome rap é a junção das iniciais das palavras que compõe a frase “*rythm and poetry*”, que ao ser traduzido para a língua brasileira significa “ritmo e poesia”.

O *break* é o estilo de dança da cultura *hip hop*, tendo como características que os movimentos são passos quebrados e robóticos. Conforme Salles (2007), muitos passos dessa dança, surgida nos finais dos anos 1960, foram inspirados pelo contexto da guerra. Assim, foram criados para protestar contra a guerra do Vietnã. Salles (2007, p. 32) aborda que alguns passos “simulavam os movimentos de soldados norte-americanos que retornavam mutilados, outros aludiam a equipamentos usados no conflito”.

DJ ou MC eram os responsáveis por animar a festa e também que “selecionam

os discos, determinam sua ordem de passagem e seu encadeamento” (SALLES, 2007, p. 31). Na atualidade, os avanços tecnológicos e o surgimento das mesas de som digitais facilitaram o processo da escolha de discos para seleção das músicas que rodam com auxílio de programa de computadores.

As expressões da cultura *hip hop*, em grande maioria, são desenvolvidas por jovens oriundos da periferia. Este fator contribui para que esta cultura adquira uma característica de resistência por representar a voz de populações que trazem a tona à realidade social a que estão submetidos os moradores das periferias. Assim, como formas de reivindicação e denúncia social as expressões do *hip hop* dão visibilidade às questões sociais, denunciam as opressões e violências sofridas por esses jovens e questionam a estrutura social.

Então, buscamos a partir desta pesquisa, compreender quais aspectos de resistência e reivindicações sociais que a Batalha dos Bombeiros promove a partir da relação entre a apropriação do espaço público e as expressões culturais do *hip hop* no espaço do evento. Desta forma, a investigação consistiu em analisar a cultura *hip hop* e entender os mecanismos de comunicação e reivindicações sociais expressadas pelos jovens do *hip hop* na cidade de Santa Maria/RS, especificamente, no âmbito da Batalha dos Bombeiros.

A Batalha dos Bombeiros é um evento da cultura *hip hop* de Santa Maria/RS que é realizado desde o ano de 2012 na cidade. A Batalha dos Bombeiros foi idealizada e é organizada pelo Coletivo de Resistência Artística Periférica (CO-RAP). Este evento ocorre esporadicamente, toda segunda sexta-feira do mês, na Praça Menna Barreto, espaço público central da cidade, popularmente conhecida como “Praça dos Bombeiros”. A Bata-

lha dos Bombeiros consiste em duelos de rimas feito à capela^{IV}. No evento, vários *rappers* ou *MCs* da cidade se enfrentam numa disputa de rimas improvisadas. O vencedor é o *rapper* que conseguir construir melhor suas rimas e cativar o público presente, que atua como juiz, escolhendo o vencedor de cada duelo. Em agosto de 2017, a batalha completou cinco anos de existência, apesar de já ter ocorrido em outros locais da cidade, tais como Diretório Central de Estudantes (DCE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Parque Itaimbé, todavia eram eventos isolados que não ocorriam com determinada frequência.

Esta investigação tratou a Batalha dos Bombeiros como um expoente do movimento *hip hop* na cidade. A motivação surgiu frente ao cenário cultural da cidade, pois apesar de Santa Maria ser considerada “Cidade Cultura”, as manifestações artísticas oriundas das periferias não são valorizadas, tampouco recebem espaço na agenda cultural da cidade. Percebemos que a abertura de espaços para a cultura *hip hop* costuma ser negligenciada. A maioria dos eventos da cultura *hip hop* realizados na cidade costumam ser organizados e desenvolvidos pelos próprios jovens sem apoio do poder público.

Então, tendo em vista o contexto cultural da cidade de Santa Maria e os fatores que estão relacionados à cultura *hip hop*, a pesquisa foi importante para compreender como se constrói o caráter de comunicação alternativa e todo o processo de resistência sociopolítica que envolve o movimento *hip hop* na ambiência da Batalha dos Bombeiros. Além disso, esta investigação permite desmistificar a visão estigmatizada da cultura *hip hop*, mostrando que os jovens das periferias têm consciência política e sabem encontrar modos de atuar perante um sistema opressor que a todo custo tenta abafar as vozes da periferia.

Para tanto, o enfoque que norteou todo o percurso da investigação científica consistiu em entender como é construído o aspecto de resistência sociopolítica da cultura *hip hop* de Santa Maria, através da análise etnográfica da Batalha dos Bombeiros. Dessa forma, o objetivo principal foi investigar quais são as práticas que auxiliam na construção do caráter de resistência sociopolítica da cultura *hip hop* na Batalha dos Bombeiros. Almejamos entender de que forma neste cenário de relações conflituosas, entre privilegiados e desfavorecidos, que a cultura *hip hop* atua como forma de representação social e reivindicação sociopolítica, intervindo, através das expressões culturais, por melhores condições sociais.

2. A cultura das periferias: o *hip hop* como comunicação e resistência

Nossas discussões compreendem três perspectivas: comunicação alternativa, apropriação de espaço público e cultura *hip hop*, as quais são relevantes para entendermos como e porque a cultura *hip hop* pode ser compreendida como uma ferramenta de comunicação e resistência sociopolítica. Precisamos, antes de tudo, refletir acerca do contexto de surgimento e trajetória da cultura *hip hop* para que seja possível compreender seu caráter de resistência sociopolítica. Do mesmo modo, percebermos como as expressões culturais do *hip hop* podem se constituir como forma de comunicação alternativa frente ao sistema de comunicação dominante^V. Por fim, a questão de apropriação de espaço público é imprescindível devido ao fato da Batalha dos Bombeiros acontecer numa praça central da cidade e promover elementos da cultura urbana advinda das periferias.

A cultura *hip hop*, segundo Coutinho e Araújo (2008), tem sua origem em

um contexto conturbado. Surgiu em meados dos anos 1960/1970 nos Estados Unidos da América (EUA), em meio ao auge da Guerra Fria. O contexto local era de descontentamento devido às perturbações causadas pela guerra. Além disso, nessa época, as comunidades negras viviam submetidas a leis severas, que eram aplicadas com o objetivo de manter um processo de segregação, fazendo com os negros se mantivessem restritos aos seus subúrbios. A situação dos guetos, além da precariedade estrutural, era de insatisfação e clima tenso, um ambiente propício para revolta.

Rose (1997) aborda que foi justamente a desordem estrutural que impulsionou os jovens dos subúrbios a encontrarem alternativas de lazer frente ao caos e precariedade que vivenciavam no cotidiano. Assim, de forma isolada os elementos do movimento *hip hop* estavam sendo desenvolvidos. Nas letras de rap os jovens expressavam suas inquietações sociais, faziam críticas ao sistema e revelavam suas experiências de vida, cercadas de violência, repressão e pobreza.

O *hip hop* acabou se constituindo como uma cultura de resistência pelo fato que a partir dos elementos culturais os jovens expressavam suas críticas e denúncias. Dessa forma, notamos que as expressões culturais do *hip hop* são mecanismos alternativos de comunicação dos jovens dos subúrbios e periferias, pois revelam a estrutura social opressora que promove e mantém as desigualdades sociais.

Como bem explana Coutinho (2008), os moradores de periferia constroem estratégias de expressão para fugir dos mecanismos de repressão social. Estas estratégias são denominadas pelo autor de “rotas de comunicação alternativa”, pois são as maneiras que os

moradores encontram de terem voz e adquirirem visibilidade para suas reivindicações sociais.

Ao contrário do que se costuma imaginar, se não ouvimos a fala política dos habitantes das favelas – e mesmo dos moradores de rua – não é porque eles estejam anestesiados, passivos ou não tenham nada a dizer: é porque sua voz é calada, abafada, distorcida (COUTINHO, 2008, p.65).

Conforme Coutinho (2008) as “rotas de comunicação alternativa” são os caminhos alternativos que a população periférica encontra para fugir dos mecanismos de coerção hegemônica. Para o autor, o sistema sempre encontra modos de silenciar a voz da população periférica, isto é, através de mecanismos de controle social tenta fazer com que a voz da periferia não seja escutada. Nesta perspectiva, as “rotas de comunicação alternativa” são justamente os meios que as pessoas, moradoras das comunidades periféricas, encontram de “burlar” esse sistema opressor e dar voz às suas reivindicações.

As expressões da cultura *hip hop* são desenvolvidas a partir das percepções que os jovens têm da sociedade, sendo formas de agir sobre a realidade vivenciada, constituindo-se em importantes ferramentas de denúncia e transformação social. Para Coutinho (2008), a cultura *hip hop* é uma forma de expressão que desmascara o “mito da sociedade democrática”, a partir do momento que expõe as desigualdades sociais, as mazelas das comunidades periféricas, as diferenças de oportunidades e tratamento dado aos moradores da periferia. Herschmann (2005, p. 38), complementa “regime democrático que, mesmo reinstalado desde a década de 80, não conseguiu concretizar efetiva-

mente a cidadania nem oferecer melhores condições de vida”.

Pela razão de a Batalha dos Bombeiros ocorrer em espaço público localizado na região central da cidade de Santa Maria e a cultura *hip hop* ser um elemento representativo das comunidades periféricas, a construção da resistência sociopolítica neste local precisou ser entendida também pela lógica da apropriação de espaço público da cidade.

Magnani (2000; 2012) contribui no diálogo sobre apropriação de espaço público. O autor utiliza a expressão “pedaço” para designar o espaço que os grupos utilizam para construir novas relações sociais diferentes das estabelecidas no ambiente da comunidade de origem, visto que neste caso as relações na sua maioria são parentais, constituindo “novos arranjos sociais”. Além disso, segundo o autor esse “pedaço” também é utilizado pelos grupos para a prática de atividades de lazer ou até mesmo como um espaço para discussões e debates, em que os jovens, através da construção de novas redes de sociabilidade constroem e obtêm visibilidade para suas reivindicações.

Borja e Muxí (2000) percebem os espaços públicos como lugares de múltiplas significações, constituindo-se em espaços físicos, simbólicos e políticos, isto é, como lugares de representação em que a sociedade fica visível. Para Borja e Muxí (2000), os espaços públicos são os suportes que possibilitam aos cidadãos realizarem as manifestações populares e movimentos sociais.

Ainda, Borja e Muxí (2000) afirmam que o espaço público é um direito de primeira ordem “assim o espaço público deve garantir em termos de igualdade o direito à apropriação de diferentes coletivos sociais e culturais, de gênero e de idade” (BORJA; MUXÍ, 2000, p.11, tra-

dução nossa). Sendo assim, segundo os autores, o espaço público seria o lugar de representação e expressão de todos os cidadãos, onde a cidadania é efetivada.

Compreendemos que a apropriação do espaço é uma prática que traz outro significado àquele local, isto é, é uma prática simbólica que tem haver com o uso que os sujeitos fazem dos espaços. A apropriação dos espaços públicos promove encontros e trocas bem como põe em conflito as contradições da sociedade. A apropriação do espaço público para práticas de eventos culturais ou até mesmo de lazer propicia que o espaço urbano, na maioria do tempo um espaço de passagem, constitua-se em um “pedaço” onde a vida cotidiana transcorre, onde os grupos coexistem e onde o encontro acontece. É no espaço público que as relações de desigualdades e as diferenças são postas em contato e as tensões acontecem.

Dessa forma, os espaços públicos são lugares de sociabilização e resistência. A ocupação desses locais é uma das alternativas que os jovens encontraram para enfrentar os mecanismos de segregação e “enclausuramento” que as políticas de desenvolvimento de infraestrutura das cidades criam. Os jovens, através de suas culturas juvenis, buscam resistir e utilizar esses espaços para reivindicar seus direitos enquanto cidadãos.

3. Metodologia

No que se refere à metodologia de pesquisa, estivemos amparados na etnografia devido ao fato que as inserções em campo dão a possibilidade de explorar o universo do fenômeno pesquisado. Segundo Caiafa (2007, p. 139), a pesquisa etnográfica “leva em conta toda a profundidade das impressões e informações que espocam nos encontros em campo”. En-

tão, através da observação participante adentramos no campo da pesquisa para analisar o fenômeno estudado e ainda tivemos a possibilidade de vivenciar novas experiências, uma vez que “a experiência em campo é talvez o aspecto mais marcante e definidor da pesquisa etnográfica [...]” (CAIAFA, 2007, p. 147).

Além da observação participante como procedimento metodológico utilizamos a técnica de entrevistas individuais em profundidade, com base em Duarte (2005). Segundo este autor, a entrevista em profundidade “é uma técnica qualitativa que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada” (DUARTE, 2005, p. 62). Conforme o autor, essa modalidade possibilita que o entrevistador tenha maior liberdade para conduzir a entrevista de acordo com suas intenções, ajustando as perguntas às necessidades informacionais da pesquisa ao mesmo passo que o informante tem livre arbítrio de responder utilizando sua própria linguagem, ou seja, sem precisar utilizar termos que não são sejam de seu conhecimento.

Assim sendo, estivemos imersas em campo durante cinco edições da Batalha dos Bombeiros, mais especificamente, na 21^a, 22^a, 23^a, 24^a e 25^a. Ocorridas respectivamente nos meses de Junho, Julho, Agosto, Setembro e Outubro do ano de 2014, sempre na segunda sexta-feira do respectivo mês. Nessas inserções contamos com o auxílio do diário de campo no qual fizemos anotações referentes às observações, as reflexões surgidas a partir de alguns acontecimentos, percepções obtidas por meio de conversas, entre outras coisas, tais como registros fotográficos.

Em relação às entrevistas foram realizadas sete ao total. Inicialmente es-

tavam previstas dez, mas devido à recusa de alguns representantes de outros coletivos, foram concretizadas apenas sete. Estas entrevistas foram realizadas com a intenção de obter informações que fossem relevantes à investigação e pudessem embasar as observações adquiridas em campo. Devido à necessidade de uma abordagem que contemplasse três perspectivas diferentes, considerando os múltiplos públicos que estão envolvidos no ambiente da Batalha, as entrevistas foram divididas nas seguintes categorias: 1) Espectadores 2) Organizadores e 3) Membros da cultura *hip hop*. Sendo assim, foram realizadas as seguintes entrevistas: quatro com representações dos membros da cultura *hip hop*, dois representantes do grupo de espectadores e um representante do coletivo organizador da Batalha.

No critério de seleção dos entrevistados buscamos por membros de coletivos da cultura *hip hop* que participam da Batalha dos Bombeiros, para entender como os diferentes membros da cultura e das várias regiões da cidade de Santa Maria percebem a Batalha, captando, assim, sob vários vieses as percepções sobre o fenômeno estudado. Na escolha dos espectadores selecionamos os que notamos mais seguidamente no evento, ou seja, que tivessem comparecido em pelo menos duas edições da Batalha. Já na questão do representante do coletivo que organiza a Batalha dos Bombeiros, CO-RAP, a escolha ficou a critério interno do próprio coletivo.

Sendo assim, as entrevistas foram realizadas individualmente e com auxílio do gravador do celular, posteriormente, foram transcritas. Por se tratarem de entrevistados de categorias diferentes o questionário foi organizado com perguntas em comum e perguntas específicas para cada grupo de informantes. As informações coletadas nessas entrevistas

foram importantes para entendermos a percepção e importância da Batalha dos Bombeiros através de três pontos de vista diferentes, isto é, membro da cultura *hip hop*, organizadores e espectadores. Pretendíamos a partir disso, analisar a existência de percepções em comum, mas também de reflexões e desdobramentos diversificados que ampliassem o escopo da pesquisa.

4. Batalha dos bombeiros: espaço de conflitos e negociações

Primeiramente, cabe ressaltar que os resultados apresentados perpassam dois aspectos importantes que estão relacionados no ambiente da Batalha dos Bombeiros, para efeitos de análise podem ser tratados da seguinte forma: 1) ocupação do espaço público central e 2) elementos da cultura *hip hop* presentes na Batalha dos Bombeiros. Por essa razão, os relatos tratam sobre a ocupação do espaço central e o que este fator contribui para o aspecto de resistência sociopolítica e, além disso, para a própria cultura *hip hop*. Além disso, abordam os elementos da cultura *hip hop* encontrados na Batalha dos Bombeiros e como eles são utilizados pelos membros para manifestarem suas reivindicações sociais.

Para compreender como o ambiente da praça é transformado em cenário de resistência e manifestações sociopolíticas e ganha características da comunidade periférica, chegávamos uma hora antes e permanecíamos no local por mais uma hora após o evento. Esta permanência em campo de estudo possibilitou visualizarmos o ambiente da praça antes e após a Batalha dos Bombeiros, percebendo como a praça iria aos poucos sendo transformada em espaço de representações e manifestações sociopolíticas. Neste sentido, através da observação participante notamos que a

ocupação do espaço público central para a realização da Batalha dos Bombeiros (re)significa a Praça Menna Barreto trazendo para este local características/símbolos típicos da comunidade periférica, além disso, transforma aquele “pedaço” (MAGNANI, 2003) em um verdadeiro espaço de representações e manifestações sociopolíticas.

4.1 Ocupar é resistir: a apropriação e ressignificação da Praça.

Percebemos que a ocupação da Praça Menna Barreto, localizada em espaço central da cidade, dá voz a tensões e conflitos, pois promove o encontro de diferentes classes sociais. Neste sentido, a prática de ocupar o espaço tornando-o “palco” de expressões artísticas oriundas da periferia torna visíveis as diferenças e expõe as desigualdades sociais. A ocupação por jovens advindos dos bairros e comunidades é o primeiro aspecto que ressignifica o espaço, antes ocupado por jovens e senhoras de classe média moradores dos entornos da Praça.

De fato, a transformação simbólica do espaço começa a ser constituída quando os integrantes do CORAP estendem o varal de bandeiras entre as árvores da praça. Assim, o cenário de resistência e representação da comunidade periférica vai aos poucos sendo composto pela expressão estética da cultura *hip hop*, representado através das bandeiras com desenhos feitos à tinta, *spray* ou até mesmo com a técnica do *stencil*. As bandeiras trazem algumas reivindicações sociais dos membros da cultura *hip hop*, seus conteúdos são diversificados, desde frases, tais como “Perigo! Rede Globo aliena”, quanto a imagens que referenciam militantes de outras épocas, como a caricatura de Che Guevara. Além disso, o *banner* com a logo do CO-RAP está exposto no local como afirmação da identidade periférica do coletivo.



Figura 1: Bandeiras expostas na Batalha e representantes do CO-RAP.

Fonte: FACEBOOK DO CO-RAP. DISPONÍVEL EM <<https://www.facebook.com/corapsm>>.

Gabriela da Silva, representante do CO-RAP, ao explicar a utilização das bandeiras afirma que são usadas para demarcação de espaço, pois demonstram os coletivos presentes no evento e algumas das reivindicações sociais que fazem parte das lutas do movimento. Ela cita três exemplos para corroborar as suas percepções, assim como: a presença da bandeira das mulheres, as bandeiras formadas por crew^{XI} e a bandeira que reivindica a questão da mídia. Continuando suas reflexões, ela afirma que a exposição das bandeiras cria novo aspecto ao ambiente da praça, isto é, através da criação de novo arranjo espacial, faz com que os membros da cultura se sintam em ambiente familiar, ou seja, imprime características da cultura *hip hop* e das comunidades periféricas para aquele local.

Lucas Santiago, espectador, acredita que através da Batalha consegue ver a representação da periferia que é o “local onde tem cultura negra, tem cultura *hip hop*, tem vários elementos que tu

não encontra em festas comuns no centro da cidade”. O entrevistado menciona que a Batalha possibilita que a periferia ocupe os espaços centrais da cidade, trazendo seus elementos para esses locais, sua cultura, os elementos do *hip hop*, possibilitando que diferentes públicos conheçam mais sobre a cultura de resistência e até sobre a própria periferia.

Ao questionar os entrevistados sobre a ocupação do espaço público central e o que este fator acrescenta para a realização da Batalha dos Bombeiros e para cultura *hip hop*, também obtivemos respostas as quais ajudaram a compreender que a utilização da praça auxilia na fortificação da cultura *hip hop* e das suas relações de produção e consumo. O informante Rafael Menezes, membro do coletivo Rima Suprema, respondeu que a Batalha ajuda a fortalecer a cultura *hip hop* a qual estava um pouco enfraquecida na cidade e, além disso, serve como um painel, isto é, um espaço onde os *MCs* podem mostrar seu trabalho para os diferentes públicos que frequentam o evento.

Segundo ele, através da Batalha as pessoas têm a oportunidade de conhecer o trabalho dos MCs, que são em sua maioria produções independentes, e, caso gostem, podem se tornar compradoras dessas criações.

Sendo assim, pode-se dizer que a Batalha é um espaço onde o circuito de produções independentes se mantém e fortalece. Além disso, um espaço onde são construídas novas redes de sociabilidade, fortalecimento das relações sociais e da própria cultura *hip hop*. Assim como confirma Cauê Jacques, membro do coletivo Nova Beat, falando que foi através da Batalha dos Bombeiros que conheceu 70% dos MCs da cidade. Ele contou que antes do evento não conhecia as pessoas que participavam da Batalha. Em sua concepção, a Batalha foi um “divisor de águas” para falar sobre a unificação da cultura *hip hop*, principalmente do elemento rap, pois menciona o fato de que antes da Batalha os MCs faziam os sons isolados nos seus bairros.

As respostas obtidas ajudaram a refletir sobre o que afirma Souza (2012) ao abordar a relação do *rapper* com a comunidade, afirmando que existem redes de sociabilidades dentro da comunidade, mas que para fortificar a cultura *hip hop* é preciso construir novas redes fora desse ambiente. Segundo esta perspectiva, a Batalha dos Bombeiros é um espaço que oportuniza aos *rappers* a criação de novas redes de sociabilidade e, dessa forma, possibilita a ampliação do campo de visibilidade das criações culturais para além das comunidades de origem.

Já a informante Gabriela Marques, membro do coletivo CO-RAP, menciona que a utilização do espaço central possibilita o conhecimento sobre a cultura *hip hop* e até mesmo que esta seja menos discriminada. Os membros da cultura têm a oportunidade de mostrarem o que carac-

teriza a cultura *hip hop* para os habitantes da região central da cidade. Gabriela da Silva, representante do CO-RAP, corrobora afirmando que a Batalha dos Bombeiros é favorável para demonstrar que nas comunidades periféricas também existe cultura e outros aspectos positivos.

Lucas Santiago, espectador, menciona que o evento auxiliou no aprofundamento de seus conhecimentos sobre a cultura *hip hop*, cita que aprendeu que existem várias vertentes e formas de atuação e de luta do movimento. O entrevistado complementa falando que a Batalha auxilia na conexão de diferentes segmentos da sociedade e possibilita a interação e integração de vários movimentos sociais, auxiliando na quebra de certos preconceitos.

[...] eu acho que a interação entre os grupos é essencial para a convivência, que eles convivam assim pra não segregarem espaços onde eles não possam se conhecer e quebrar certos preconceitos, assim. Agora mesmo na última Batalha teve o Coletivo Voe que pode fazer uma intervenção, uma aula pública antes da Batalha dos Bombeiros, né, trazendo até as discussões do movimento LGBTT's pra Batalha, então isso já vai ser duas culturas, duas resistências que vão tá convivendo e se desenvolvendo junto. (Lucas Santiago, frequentador da batalha, 2014).

Neste sentido, a própria ocupação do espaço público central para realização da Batalha dos Bombeiros que promove e fortifica a cultura de rua é um ato de enfrentamento aos mecanismos criados pelo sistema para o confinamento e segregação dos moradores da periferia aos espaços da comunidade, isto é, essa ruptura que ocorre quando o espaço central é ocupado se configura em uma forma de resistência sociopolítica.

A fala de Gabriela da Silva, representante do CO-RAP, contemplou as minhas percepções acerca da Batalha, visto que a informante concebe a Batalha dos Bombeiros como um espaço de fortalecimento da juventude, pois são os jovens que estão construindo e (re)significando aquele espaço. Para, além disso, a informante afirma que é neste local que os jovens têm espaços para mostrar suas demandas.

[...] mostrar as demandas que a juventude periférica e não periférica têm, que é esse anseio, essa fome por cultura, essa fome do que fazer, sabe. Então, eu acho que vem mostrando isso tanto para os representantes do poder público da nossa cidade, que já não enxergam periferia lá na periferia e ali talvez é uma maneira que consigam enxergar [...] é uma outra maneira de tá ocupando e de tá mostrando quem a gente é (Gabriela da Silva, representante do CO-RAP, 2014).

Então, as inserções em campo permitiram considerar que a representação da comunidade periférica se dá, principalmente, através de dois aspectos: através da presença de jovens moradores da periferia e dos elementos da cultura *hip hop* estruturados naquele espaço. A presença dos jovens representa o povo da comunidade, já as expressões artísticas representam a cultura da periferia, muitas vezes utilizadas como forma de comunicação perante um sistema que oprime a voz das comunidades. Assim como nos afirma Coutinho (2008), ao falar que a voz falada ou cantada é uma das poucas formas de expressão utilizadas pelos moradores das comunidades que os mecanismos de opressão não podem silenciar. Neste sentido, o espaço da batalha oportuniza que as demandas da juventude sejam escutadas e que através das expressões culturais os jovens

desenvolvam certa autonomia para enfrentar e participar ativamente das lutas sociais necessários para transformação da sociedade.

4.2 Os elementos da cultura periférica como forma de resistência sociopolítica

A cultura *hip hop* ou organização sociocultural (SALLES, 2007) é composta por várias expressões artísticas. Através das inserções em campo observamos quais elementos estão presentes na Batalha dos Bombeiros. Então, analisamos se esses elementos expressam reivindicações sociais ou trazem questões sociais para debate.

Na Batalha dos Bombeiros, percebemos que o aspecto de resistência sociopolítica da cultura *hip hop* é feito através da rima *freestyle*^{vii} e da utilização de *gratagens*, porém, o elemento *break* não aparece na Batalha. As bandeiras são os elementos utilizados para representar o grafite, todavia, não existe a técnica de *gratagem* ao vivo. Gabriela Marques, membro do coletivo CO-RAP, durante a entrevista ao ser questionada sobre o não aparecimento do *break*, menciona ter conhecimento de Batalhas em outras cidades, cita a Batalha de Belo Horizonte, que misturam dança e rima. Todavia, a informante afirma que a Batalha dos Bombeiros tem por objetivo reforçar o movimento de origem da cultura *hip hop*, a qual surgiu por meio das rimas *freestyle*. Então, Gabriela acredita que essa opção de formato foi mais por uma questão cultural.

Ao analisar as temáticas das rimas pronunciadas na Batalha notamos que estas expressam reivindicações e críticas variadas, isto é, cada *MC* revela suas experiências de vida e num contexto geral criticam o sistema social. Neste sentido, as rimas falam sobre a realidade e a vivência nos bairros e comunidades periféri-

cas, a exclusão social, a violência policial, preconceito, elementos da cultura *hip hop*, motivações e inspirações para compor e sobre o fato de estarem ocupando aquele espaço, isto é, sobre a inserção num local diferente de sua “quebrada”.

O informante Telles Rodrigues, espectador, aborda sobre a diferença dos *raps* escutados através da mídia e os que são pronunciados pelos *MCs* na Batalha. Desse modo, o entrevistado fala que os *raps* vistos nos meios de comunicação são banais e não contemplam a realidade das ruas e das periferias. Por outro lado, na Batalha dos Bombeiros, ele escuta rimas que problematizam as questões de desigualdade social, preconceito, violência, entre outras coisas do cotidiano. O informante complementa dizendo que esse tipo de rima contemplou as suas percepções acerca da realidade do cotidiano e das comunidades periféricas.

Então, apesar das rimas terem temáticas variadas os *MCs* demonstram bastante preocupação em exercer sua função social e representar a comunidade, ou seja, como denomina Salles (2007) “ser um mediador entre a favela e a sociedade no geral” (SALLES, 2007, p.47). Conforme Herschmann (2005) “os jovens se apresentam como espelhos do seu tempo de uma realidade próxima, mas nem sempre visível, promovendo novas formas de integração social que se configuram em territorialidades, diferenças e tensões presentes no tecido urbano” (HERSCHMANN, 2005, p. 230). Sendo assim, é muito importante que os *MCs* atuem como representantes dos seus bairros/comunidades para apresentá-los de forma realista, com seus aspectos negativos e positivos, pois na maioria das vezes são invisibilizados ou apresentados apenas pelo viés negativo pela mídia hegemônica. Como confirma Souza (2012), exemplificando a partir da análise

dos bairros de Florianópolis, Santa Catarina, o processo de invisibilidade ou até mesmo de estigmatização dos bairros periféricos, ao relatar que “alguns bairros precisam ser ressignificados na sua relação com a cidade por serem invisibilizados ou negativados nas representações” (SOUZA, 2012, p.103).

As entrevistas também revelaram essa preocupação dos membros da cultura *hip hop* em utilizarem as expressões culturais de forma responsável. Matheus Almeida, membro do coletivo Nova Beat, percebe a cultura *hip hop* como uma ferramenta de mudança social, em que as expressões devem ser construídas de acordo com a mensagem a ser passada, isto é, a crítica deve sempre estar presente nas canções/músicas. A partir disso, para ele os *rappers* têm a responsabilidade de utilizarem as expressões culturais como mecanismos de ação política, que além de criticarem o sistema, atuem de forma a conscientizar as pessoas; posteriormente, essa conscientização levará à transformação social. Dessa forma, Matheus, compreende a cultura *hip hop* como um dispositivo de revolução social.

Na 24ª edição, antes do começo da Batalha, ocorreu o lançamento do projeto Biblioteca de Rua. Segundo Matheus Almeida, um de seus idealizadores, este projeto visa levar o conhecimento, que para ele é o quinto elemento da cultura *hip hop*, aos moradores da periferia, distribuindo informação através da literatura marginal. Através desse projeto alguns livros, todos conseguidos através de doações, são disponibilizados para os frequentadores da Batalha, estes podem pegar o livro que quiserem e ficar até a próxima edição do evento.

Busquei entender a percepção política dos membros da cultura *hip hop* e do público frequentador do evento

para analisar se eles percebem as expressões culturais presentes no evento como formas de atuação sociopolítica. Dessa forma, em relação às percepções do público frequentador, ou seja, aquelas pessoas que não fazem parte de nenhum coletivo da cultura *hip hop* na cidade, busquei saber o que eles consideram atuação política e se conseguem visualizar a Batalha como espaço de expressões sociopolíticas. Telles Rodrigues, espectador, acredita que a Batalha tem cunho totalmente político, seja através das rimas, da ocupação do espaço ou das intervenções que ocorrem naquele local. Ele acrescenta falando que a política não é essa que o estado realiza, renega este tipo, abordando que a política para ele é o povo quem faz. Para, além disso, Telles faz um contraponto entre prática e teoria para explicar que a política é esse enfrentamento, as vivências sofridas dos moradores de periferia, não leem sobre os assuntos, tais como violência, mas sim sofrem violência.

Lucas Santiago, espectador, corrobora ao afirmar que a Batalha auxilia na desconstrução de ideia de política na cabeça da juventude. O entrevistado aborda sobre a ideia senso comum de política, sempre aliada ao político ladrão e as questões de divulgação de campanha. Exemplifica falando que a própria autonomia do coletivo organizador da Batalha em não ter uma caixa de som e não pedir auxílio à administração municipal já é um ato político.

No que se refere ao entendimento dos entrevistados que são membros de coletivos da cultura *hip hop* sobre política e as percepções deles sobre a Batalha dos Bombeiros como espaço onde se perpetuam práticas de resistência sociopolítica, a maioria renega a política tradicional, todavia, eles têm consciência do espaço da Batalha ser

um local oportuno para perpetuar as ideologias e demandas da comunidade periférica. Rafael Menezes, membro do coletivo Rima Suprema, disserta que não se envolve com política, menciona o fato de ir votar porque é uma obrigação. Cauê Jacques, membro do Nova Beat, diz que a maioria dos *MCs* são contra os políticos, pois acham que são todo corruptos, além disso, menciona que as rimas expressam essa falta de empatia com a política tradicional e com os políticos. No entanto, ele entende que a política é uma coisa do cotidiano e compara o movimento *hip hop* às siglas dos partidos políticos, falando que a cultura *hip hop* é bem mais forte, pois tem proporções mundiais.

Gabriela da Silva, representante do CO-RAP, argumenta que a Batalha é um espaço de expressões e manifestações sociopolíticas, mas que, todavia, esse aspecto precisa ser mais aproveitado. A entrevistada traz um relato para exemplificar, falando da 25ª edição da Batalha dos Bombeiros, a qual aconteceu poucos dias antes da votação eleitoral, dialoga sobre o fato de quase ninguém ter mencionado as eleições, diz que apenas um *MC* referenciou sobre a importância de votar certo. A jovem relata que nesse momento uma pessoa da plateia gritou “Vamos de Dilma” e que o *MC* não se posicionou e ainda expressou que não estava fazendo apologia política. Gabriela acredita que esta seria uma estratégia de atuação política, devido ao fato de ter bastante público presente. Desse modo, a entrevistada compreende que muitas pessoas ainda não percebem o potencial expressivo do movimento *hip hop* e toda força de atuação e resistência sociopolítica que caracteriza a cultura como combativa. A entrevistada completa dizendo que parece existir certa resistência, infelizmente, da maioria do povo das periferias em querer ser politizado.

5. Considerações

Neste artigo relatamos os resultados obtidos por meio das observações de participantes, através da experiência etnográfica realizada na Batalha dos Bombeiros, abordando as estratégias utilizadas pelos integrantes do *hip hop* neste espaço para criar suas reivindicações sociopolíticas através das expressões culturais do *hip hop*. Então, direcionando as investigações para o ambiente da Batalha dos Bombeiros, percebemos que a ocupação da praça central para realização do evento cultural do *hip hop* torna-se um ato de resistência a partir do momento que os jovens advindos da periferia ressignificam o aspecto da praça, trazendo para este local, elementos característicos da cultura *hip hop* e das comunidades periféricas, transformando a praça em espaço de articulações políticas, vivências e experiências.

Os integrantes da cultura *hip hop* desenvolvem, no espaço da Batalha dos Bombeiros, práticas culturais que auxiliam nas reivindicações sociais, nas interações sociais, na manutenção e fortalecimento da cultura *hip hop*. Percebemos que as expressões culturais do *hip hop* são também formas de atuação política e de resistência social perante um sistema que promove e mantém as desigualdades.

Neste sentido, conseguimos conceber a Batalha dos Bombeiros como um espaço de expressões sociopolíticas que permite compreendermos que as formas de atuação política não se realizam e se constroem apenas nos espaços governamentais, mas que as práticas políticas podem ser desenvolvidas cotidianamente e, principalmente, através da cultura. Além disso, auxiliou-nos para desmistificar a imagem que a sociedade tem dos moradores de comunidades periféricas, apresentando aspectos positivos do âmbito das comunidades e também revelando

que os sujeitos moradores destes locais têm formas de organização e articulação política, as quais foram reveladas nesta pesquisa através das expressões artísticas da cultura *hip hop* no âmbito da Batalha dos Bombeiros.

Todavia, também é perceptível que, apesar de todas as práticas de resistência reafirmadas no espaço da Batalha, seja através das rimas ou até mesmo da própria ocupação e (re)significação do espaço, ainda existe a necessidade do amadurecimento em relação ao conceito de atuação política de alguns membros da cultura *hip hop* de Santa Maria/RS, para que estes consigam aproveitar todo o potencial que o espaço da Batalha oferece como local onde as lutas sociais e o enfrentamento aos mecanismos de poder podem ser construídas.

Bibliografia

- ARAÚJO, Marianna; COUTINHO, Eduardo Granja. Hip hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: *Anais do XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Natal, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0870-1.pdf>>. Acesso em 15 de março de 2014.
- BORJA, Jordi; MUXI, Zaida. *El espacio Público: ciudad e ciudadanía*. Barcelona: Electra, 2003.
- CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- CASTRO, L. R. Os jovens podem falar? Sobre as possibilidades políticas de ser jovem. In: DAYRELL, J; MOREIRA, M. I. C; STENGEL, M. (orgs.). *Juventudes contemporâneas: um mosaico de possibilidades*. Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS, 2011. p. 43-67.

CATANI, A. M; GILIOLI, R. S. P. *Culturas juvenis: múltiplos olhares*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

COSTA, R. S. Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com o hip hop e a polícia num morro carioca. In: VELHO, Gilberto.; KUSCHNIR, K. (orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 139–155.

COUTINHO, E. G. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: RAQUEL, Paiva; CRISTIANO, Henrique. (orgs.). *Comunidade e contra-hegemonia: rotas da comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008. p. 61-74.

COUTINHO, E. G. *Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2009. p. 62-83.

HERSCHMANN, M.; GALVÃO, T. Algumas considerações sobre a cultura hip hop no Brasil hoje. In: BORELLI, Silvia; FREIRE FILHO, João (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008. p. 195-210.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 15 -53.

ROSE, Tricia (org.). Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 190-214.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeorplano, 2007.

SOUZA, A. M. Globalizando localidades: relações de produção-consumo no movimento hip hop no Brasil e em Portugal. In: SOUZA, A. M.; RIAL, C. S.; SILVA, S. R. (orgs.). *Consumo e Cultura Material: perspectivas etnográficas*. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 91–113.

Recebido em 11/12/2017

Aprovado em 25/02/2018

I Amanda Rosiéli Fiuza e Silva. Mestranda em Comunicação Midiática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul. Contato: rosieliamanda@gmail.com

II Sandra Rúbia da Silva. Doutora em Antropologia Social, pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Contato: sandraxrubia@gmail.com

III Jonária França da Silva, Doutoranda em Comunicação Midiática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Contato: jonariafranca@gmail.com

IV Termo utilizado para indicar que não são utilizados equipamentos de som e o beat box é feito com a voz.

V Entendemos comunicação dominante a partir das características dos meios de comunicação que alcançam públicos em larga escala e também aquelas produzidas pelos grandes conglomerados da mídia.

VI É a sigla ou marca que os grupos utilizam como assinatura.

VII Rima freestyle é o estilo livre que o MC tem para compor suas rimas, ou seja, sem a necessidade de seguir uma temática.

**Identidade e *ethos* conservador na política cultural.
Estudo comparado França-Brasil**

**Identidad y *ethos* conservador en la política cultural.
Estudio comparado Francia-Brasil**

**Identity and conservative *ethos* in cultural politics.
Study comparing France-Brazil**

Marina Ramos Neves de Castro¹

Palavras chave:

Política cultural

Identidade

Conservadorismo

Modernidade

Resumo:

O artigo discute o *ethos* identitário das políticas culturais conservadoras, observando as práticas de controle e disciplina da identidade pelo Estado. A reflexão é realizada com base numa perspectiva comparada, observando a conformação histórica das políticas culturais da França e do Brasil. Embora o interesse maior seja o caso brasileiro, a França constitui um elemento de comparação instigante, em função de seu pioneirismo no desenvolvimento de políticas culturais e da influência desse modelo sobre o Brasil e outros países. O artigo encontra duas dimensões estruturantes desse *ethos*, uma tendência à centralização e outra, à institucionalização. Essas duas tendências visam, historicamente, ao mesmo objetivo: o processo de promoção e de consolidação do Estado, elementocatalizador da política, na dinâmica de consolidação do Estado moderno.

Resumen:

El artículo discute el ethos identitario de las políticas culturales conservadoras, observando las prácticas de control y disciplina de la identidad por el Estado. La reflexión se realiza sobre la base de una perspectiva comparada, observando la conformación histórica de las políticas culturales de Francia y Brasil. Aunque el interés mayor es el caso brasileño, Francia constituye un elemento de comparación instigante, en función de su pionerismo en el desarrollo de políticas culturales y de la influencia de ese modelo sobre Brasil y otros países. El artículo encuentra dos dimensiones estructurantes de ese ethos, una tendencia a la centralización y, otra, a la institucionalización. Estas dos tendencias apuntan históricamente al mismo objetivo: el proceso de promoción y de consolidación del Estado, elemento catalizador de la política, en la dinámica de consolidación del Estado moderno.

Palabras clave:

Política cultural
La identidad
Conservadurismo
Modernidad

Keywords:

Cultural heritage
Porto Maravilha
Territoriality
Social appropriation
Cultural policies

Abstract:

The article discusses the identitary ethos of conservative cultural policies, observing the practices of control and discipline of identity managed by the State. The reflection is carried out based on a comparative perspective, observing the historical conformation of the cultural policies of France and Brazil. Although the greater interest is the Brazilian case, France is a compelling element of comparison, due to its pioneering in the development of cultural policies and the influence of this model on Brazil and other countries. The article finds two structuring dimensions of this ethos, a tendency of centralization, and another, of institutionalization. These two tendencies historically aims at the same objective: the process of promoting and consolidating the State, a central dynamic for politics, in the consolidation of the modern State.

**Identidade e *ethos* conservador
na política cultural.
Estudo comparado França-Brasil**

1. Introdução

O objetivo deste artigo é refletir a respeito de um dos elementos constitutivos do *ethos* – e da razão de ser – das políticas culturais: a questão identitária. Para além de uma perspectiva associada à democratização do acesso e dos direitos à cultura, que constitui a tônica dominante da produção científica mais contemporânea sobre as políticas culturais, desejamos explorar o elemento que, a nosso ver, conforma a motivação maior das políticas culturais conservadoras – e das políticas culturais em geral, em seu fundamento, por via da sua conformação histórica: as práticas de controle e disciplina da identidade pelo Estado.

Realizaremos nossa reflexão com base numa perspectiva comparada: observar a conformação histórica das políticas culturais de dois países, França e Brasil, destacando como, nelas, esse tema do controle e da disciplina da identidade se faz presente, geralmente de maneira indireta. Evidentemente nosso interesse maior é pelo caso brasileiro, espaço onde atuamos, como pesquisadora. Escolhemos a França como elemento de comparação porque, como observam Fumaroli (1992), Autissier (1999), Poirrier (2000), Regourd (2002) e Djian (1996), se trata do Estado pioneiro no desenvolvimento institucional de políticas públicas para o campo cultural, assim acumulando importante experiência que, efetivamente, se conforma como um modelo, no plano histórico, tanto para o Brasil como para diversos outros Estados.

Começamos com um desenvolvimento desse modelo crítico – a suposição sobre o controle e a disciplina da identi-

dade como *ethos* das políticas culturais. Começamos com uma suposição, com uma suposição fundadora, a de que a política cultural, qualquer que seja, direta ou indiretamente, sugere um mito de origem, realizando um discurso propositivo sobre uma identidade conveniente ao Estado que a elabora e produz.

Ainda que sugira o contrário, ou que não o afirme objetivamente, a política cultural vincula-se a esse Estado, fundamentalmente, para representá-lo, ilustrá-lo e significá-lo. Assim, necessariamente coerente com a própria definição do Estado, pode-se dizer que a política cultural, nas suas origens conservadoras e exclusivistas, procura impor-se como porta-estandarte de uma identidade, criando os instrumentos estratégicos para que essa identidade se manifeste.

Para discutir essa hipótese, organizamos o artigo em quatro partes. Após esta breve Introdução, discutimos, no tópico 2, o modelo francês e, no tópico 3, o modelo brasileiro. Buscamos perceber como o modelo brasileiro se deixa derivar do modelo francês, identificando algumas variáveis desse processo. Afinal, no tópico 4, procedemos à discussão de nossa hipótese.

**2. A invenção da política cultural:
o “modelo francês”**

Buscamos fazer aqui uma síntese da política cultural elaborada na França, em sua perspectiva histórica, com o intuito de observar a constante interferência no setor e o processo de construção hegemônico das camadas intelectuais da sociedade francesa em sua associação com o Estado e de, a partir dessa observação, melhor compreender o caso em análise.

Partimos da observação de Djian (1996), que “*la politique culturelle est une invention française*”, fruto de uma preocu-

pação constante, dos poderes monárquicos ou republicanos, de se encarregar, em nome de uma mística nacional, da proteção de determinado patrimônio artístico e, por extensão, de encorajar a produção que, no futuro, conformará, ela também, esse patrimônio (DJIAN, 1996, p. 18).

A interferência direta do Estado na vida cultural francesa remonta ao início do século XVI com Francisco I. O rei, responsável pela criação do *Collège des lecteurs au Royaume* – que mais tarde se tornará o *Collège de France* –, diminuiu o poder e a tutela do clero sobre a população e o reino, promovendo uma deslatinização da comunidade intelectual. Após isto, ele tornou obrigatório a utilização da língua francesa nas redações de textos oficiais, anteriormente escritos em latim. Em seguida, por meio da criação dos Arquivos Nacionais, Francisco I

consacre l'effort de la royauté dans sa volonté inébranlable d'asseoir institutionnellement la nation France. Il est d'ailleurs fort intéressant de signaler que les Archives dépendent, aujourd'hui comme hier, du ministère de la Culture et qu'elles en constituent historiquement le socle fondateur (DJIAN, 1996, p. 95).¹¹

No século XVII, numa ação de política cultural semelhante, o cardeal Richelieu criou a Academia Francesa, atribuindo-lhe a função de promover, legitimar, institucionalizar e regulamentar o uso da língua francesa através de uma política subjetiva nas relações que Estado mantém com a classe intelectual e artística. Pode-se ressaltar, nesse sentido, o exemplo de *Le Discours de La Méthode*, de René Descartes, publicado em 1637, que, por sua influência, impôs a língua francesa como língua filosófica, levando-a a se apresentar como tal para o resto do mundo. Ainda no século XVII, Louis XIV procurou sustentar e encorajar um grande

número de produções artísticas, com o objetivo de, por meio delas, ampliar a eficácia simbólica de seu poder. No seu reinado foi instituída a *Comédie Française*, e também foi criada a *Surintendance des Bâtiments, Arts et Manufactures*, permitindo a confluência da técnica com a ciência, como um elemento político de Estado.

No final do século XVIII, a percepção de importância da preservação do patrimônio histórico e cultural já estava presente no espírito público e uma perspectiva de “defesa” e “promoção” das artes, ou ao menos de algumas delas, era constantemente tematizada no Conselho de Estado. Isso fez com que o Estado criasse a *Commissions de Monuments* que passou a se encarregar de elaborar estratégias para a implantação de museus em todo o território francês, além de reunir e proteger as obras de artes. Em seguida, uma sequência de instituições relacionadas à política cultural, foi criada pelo Estado. Dentre as mais importantes, apontamos o *Institut de France*, o *Conservatoire des Arts et Métiers* e o *Conservatoire National de Musique*. Entretanto, é com a revolução que o Estado francês torna-se mais incisivo em estabelecer uma verdadeira política para gerir e administrar os bens culturais. Segundo Djian (1996, p. 65), é naquele momento que começam a nascer as políticas culturais na França.

No início do século XIX, com o primeiro Império, o Estado tornou-se paulatinamente mais presente, seja através da regulamentação das instituições já existentes – como através do decreto de Moscou, assinado em 1812, que definiu o papel da *Comédie Française*, seja através da criação de novas instituições diretamente vinculadas à cultura – como a *Inspection Général des Monuments Historiques*, seja através da política de restauração e conservação de monumentos históricos e artísticos.

O Segundo Império procurou ter o mesmo empenho e engajamento do Pri-

meiro Império, dando continuidade à interferência do Estado no campo cultural, ou mesmo social, no território francês. Como reflexo da mudança ocorrida no plano cultural na França, cinco exposições foram organizadas no final do século XVIII; exposições estas onde sempre o Estado estava presente.

A III República, de maneira geral, não se interessou muito pelos assuntos culturais como ocorreu no período imediatamente anterior. No entanto, o novo governo interferiu, sobretudo, na vida mental da sociedade, ou seja, na superestrutura social, à medida em que se voltou em direção à educação. Não deixou de fazer o mecenato em relação aos artistas, mas o reduziu de maneira significativa, priorizando sempre os membros das academias. Graças à proposição de priorizar a educação e a formação laica e republicana, a III República ganhou certa fama de “*réputation d’incult*” (DJIAN, 1996, p. 65).

A partir de 1936, com a chegada da esquerda à frente do Estado, uma política alternativa foi proposta para o cenário nacional. Os responsáveis por essas novas ações culturais foram o ministro da *Instruction Publique et des Beaux-Arts* e o ministro dos *Sports et aux Loisirs*. Essa junção deu um caráter particular a essa nova política, que procurou promover o lazer e a cultura conjuntamente. Todavia, em relação a essa nova política social, o discurso democrático sempre permeou as ações desse Estado em direção às políticas aplicadas à cultura, tal como demonstra Huissman, citado por Monnier (1996, p. 66):

En réalisant une politique de loisir, en marquant sa volonté que toutes les classes de travailleurs soient amenées par étapes successives à une exacte compréhension de la culture, notre démocratie entend rompre avec des erreurs qui ont trop duré.^{III}

Uma idéia também presente em Djian:

Des centres d’éducation artistique sont créés, des auberges de jeunes sont créées, des centres de restauration des monuments historiques. Dans le même temps, les musées sont ouverts, les oeuvres d’art sont accessibles à tous. Le régime de Vichy n’a d’autres ambitions que de restaurer un nouveau ordre moral et culturel (DJIAN, 1996, p. 66).^{IV}

A IV República, por sua vez, foi marcada por uma participação decisiva do Estado no ambiente cultural. Um dos fatores mais significativos desse período foi a participação das instituições de caráter não cultural no campo da cultura, assim como a participação de profissionais que acreditavam que a cultura e as artes constituíam “*un enjeu essentiel pour la démocratie*” (DJIAN, 1996, p. 67). Como exemplo, tem-se a criação do *Centre National de Cinématographie* sob a tutela do *Ministère Du Commerce et de l’Industrie* e a atuação de Jean Vilar em Avignon, no *Théâtre National Populaire*.

De Francisco I à IV República, pode-se observar que o discurso estruturador das políticas públicas do campo cultural – seja ele direcionado às Belas Artes, às Letras, à Ciência ou à Educação – esteve assentado sobre a crença na “*grandeur de la France*”. Essa crença, que se instalou no discurso do Estado Francês durante aproximadamente cinco séculos, permeou todas as políticas públicas voltadas para o campo da cultura e marcou o período em questão.

A partir de 8 janeiro de 1959, com a V República, nasceu na França o *Ministère des Affaires Culturelles*. Ainda que o fato em si não signifique uma grande e ambiciosa política cultural, a participação de André Malraux, personagem proeminente da vida cultural e política nacional, enquanto Mi-

nistre des Affaires Culturelles, resultou em significativa legitimidade à política cultural praticada pelo Estado. O incômodo era a parca receita destinada a este ministério, que deixava muito a desejar, e a grande resistência da maioria em relação a uma esquerda intelectual e artística mobilizada. Outro fator que caracterizou a gestão de Malraux foram os efeitos contraditórios de sua política, entre elitista, na qual o privilégio de constituição e preservação do patrimônio estava mais presente em detrimento da formação de público, e seu discurso democrático. Não obstante esse pode ter sido um dos fatores que levou a

Nourrir la fonction même de la culture dans la conscience collective des plus éclairés des citoyens et à, d'une certaine façon, légitime le discours culturel produit par la puissance publique, autant à, probablement par excès de zèle intellectuel, affranchies autres départements ministériels (éducation radio-télévision...) d'une responsabilité essentielle en la matière. (DJIAN 1996, p. 80).^v

Serge Grazini (2000) compreende que *“aussi embriqué soit-elle, la notion de politique culturelle apparaît tout au long de La V^{EME} République comme une préoccupation constante des différents gouvernements qui se sont succédé”* (GRAZINI, 2000, p. 1).^{vi}

Para ele a política cultural constitui, na V República Francesa, um verdadeiro motor catalisador da vida política. Isso porque *“à travers la politique culturelle, il s'agit de faire en sorte que l'Etat soit au coeur du mouvement naturel de la société, qu'il organise et qu'il lui donne son sens”* (GRAZINI, 2000, p. 3).^{vii}

Ou seja, a política cultural catalisa a própria comunicação política do Estado: deve haver uma política de Estado para a cultura porque o Estado francês é o portador de uma mensagem universal, como testemunha sua história nacional.

Trata-se da famosa « exceção cultural », elemento nuclear de toda política cultural da V República e, portanto, da comunicação política do Estado.

Após os acontecimentos de 1968, durante a década de 1970, a maneira de se desenvolverem as políticas culturais mudou completamente. A partir deste período, a política cultural passou a se basear em uma filosofia mais aberta, mais democrática. Os movimentos sociais e, sobretudo estudantis, ocorridos no fim dos anos 60 e início dos anos 70, incitaram a uma liberdade criativa, privilegiando mais *“le faire culturel”* que o dirigismo aplicado anteriormente. Durante este tempo, foi produzido e difundido um discurso sobre a ação cultural. O orçamento do Estado para a área aumentou e um fundo público foi criado e destinado às ações inovadoras e experimentais, o que contribuiu para determinar o papel do *Ministère des Affaires Culturelles* no cenário administrativo e político do país. Esses anos foram de grande agitação, tanto no cenário social como no cenário político da cultura, a tal ponto que, entre 1969 a 1978, passaram pelo *Ministère des Affaires Culturelles* nada menos que sete diferentes ministros de Estado.

Os anos 1980 foram marcados pelo espírito dos *“grands travaux”* que caracterizaram o governo socialista de François Mitterand. Esse momento cultural foi encarnado e marcado por Jack Lang, seu ministro da cultura. De certa maneira, as ações estabelecidas e desenvolvidas pelo governo foram legitimadas por uma grande parte da população, em especial por intelectuais, e isso se deu, diferentemente do momento anterior, sem grandes conflitos, provavelmente por três razões. A primeira foi de ordem ideológica, resultado de uma expectativa de mudança e de uma mobilização geral da sociedade francesa em torno do primeiro momento do governo Mitterand. A segunda foi de ordem política, vinculada à sua disputa com a ordem anterior, que

se propõe a radicalizar as ações culturais para favorecer a “*culture pour tous*” e assim, criar um antagonismo de projetos, processo esse descrito por Moulinier (1995). E finalmente, o que definitivamente marcou o período, foi uma espécie de santificação da cultura, o lugar que a cultura ganhou no seio da nação, legitimada por um impulso social amplo que parecia resgatar a condição gloriosa da França do tabuleiro das relações internacionais, bem como também resgatou a autoestima do país.

Diversas ações de caráter múltiplo foram empreendidas por Jack Lang, e mudaram completamente o cenário cultural ou a vida cultural do país. Dentre as ações de caráter simbólico, podemos apontar o “*prix unique du livre*”, que permitiu distinguir o “produto cultural”, no caso o livro enquanto tal; a legitimação de acontecimentos sociais marginalizados, como o rock, o jazz criando assim “*La Fête de la Musique*”; a banda desenhada, o circo, a alta gastronomia (DJIAN, 1996, p. 87). Sua política tocou também a questão do direito autoral e a promoção e a institucionalização de iniciativas culturais regionais através do desenvolvimento de centros culturais científicos e técnicos em todo o território nacional.

Outro fato determinante para marcar a passagem de Jack Lang no *Ministère des Affaires Culturelles* é sua cumplicidade com o presidente da república francesa. Como aponta Dijan (1996, p. 83): “*A la différence des sés prédécesseurs, Jack Lang sait mobiliser toute son énergie et sa complicité avec François Mitterrand pour défendre son budget*”.^{viii} Entretanto, não se pode deixar de considerar que “*Il y a, chez Lang, une propension à mobiliser toutes les énergie disponibles pour faire s’épanouir les ‘gisements de la création’ avec le souci légitime d’en montrer les résultats*” (DJIAN, 1996, p. 90).^{ix}

Observamos ainda as predisposições do presidente Mitterrand em relação à

cultura. Segundo Emmanuel Roux (1993), Mitterrand fez da cultura sua arma secreta com o objetivo de tornar-se imortal, seja através de políticas simbólicas, seja através das grandes obras que caracterizaram sua gestão enquanto presidente da república, dentre as quais podemos apontar a *Pyrâmide du Louvre*, o cubo de *l’Arche de La Défense*, a criação do Institut du Monde Arabe, a criação da *Cité de la Musique*, a criação da nova *Bibliothèque Nationale*, as colunas do *Palais Royal*, dentre tantos outros.

Se Malraux conseguiu criar e gerir uma política cultural que antes não existia de forma institucionalizada foi Jack Lang quem conseguiu consolidar sua legitimidade, pois foi a partir de sua gestão que o *status* conquistado pelo *Ministère des Affaires Culturelles* cresceu e se consolidou na vida social, cultural e, principalmente, política da França de hoje.

Então, falar de Malraux sem falar do governo e do Estado francês que estava por trás dele é cometer um equívoco. Por outro lado, falar de Jack Lang sem falar de Mitterrand é cometer o mesmo erro. Ou seja, não importa a época; quem sustenta, quem legitima uma política cultural é todo um setor, uma camada da sociedade que conseguiu validar, legitimar e institucionalizar um discurso, mas que, portanto, só pode assim o fazer porque estava de posse do Estado, enquanto governo.

De Lang para os dias atuais houve uma tendência de manutenção e consolidação dessa construção histórica. A importância do Ministério da Cultura, bem como das demais instituições promotoras de políticas culturais e das políticas culturais como ação do Estado se tornaram evidentes e presentes na tônica das propostas políticas, um ponto passivo, sobre o qual não pensam, normalmente, projetos de transformação mais radical. O que entra em questão, na diversidade dos projetos políticos para a cultura, é, basicamente, o orçamento a

ser destinado ao setor. Sua importância e a forma de sua manutenção não constituem, efetivamente, um debate maior em todo o campo do espectro político do país.

3. As políticas culturais no Brasil

Durante um longo período da história brasileira, que parte dos tempos coloniais e alcança o período imperial, observa-se, senão a existência políticas culturais propriamente ditas, a produção de políticas de caráter social-religioso, que buscaram reprimir e hierarquizar posições, subordinando agentes sociais, definindo seus papéis de forma a impedir qualquer subversão à ordem constituída. O resultado desse processo foi a descontextualização da cultura africana e ameríndia em favor de uma europeização e de um *embaquecimento* cultural, o que significa a construção de uma ordem simbólica pautada pela hegemonia de referenciais europeus na construção simbólica da identidade e na institucionalização das práticas de poder.

As políticas públicas para o setor cultural, empreendidas pelo governo brasileiro até um momento recente de nossa história, eram políticas comprometidas com a afirmação de uma determinada visão de mundo conservadora, própria das elites sudestinas e nordestinas e que tinham, por estratégia fundamental de sua reprodução social, a negação de todo conflito e de toda violência - simbólica, cultural, econômica e social - presente na formação da sociedade brasileira. Essas políticas foram influenciadas por intelectuais que acreditavam em uma identidade étnico-cultural homogênea, como resultado das misturas de raças presentes no território do Brasil, um pensamento que se consolidou e se tornou dominante à partir da penetração, no *mainstream* do pensamento brasileiro, da teoria culturalista de Gilberto Freyre. Esse pensamento possibilitou a consolidação de uma determinada hegemonia política e

de um projeto de poder centrado nos interesses mercantis e industriais dos setores mais conservadores da sociedade.

A ideia de uma identidade nacional brasileira corresponderia à generalização amalgamadora das diferenças étnicas e à obliteração do fato de que esse processo de 'mestiçagem' foi, na verdade, um processo violento de destruição e submissão de diversas culturas àquela dos colonizadores.

Podemos localizar os primórdios do pensamento que, mais tarde, produziu a matriz da política cultural brasileira, nos intelectuais que, nas décadas de 1920 e 1930, construíram essa matriz amalgamadora que foi a tese da mestiçagem pacífica. Esses intelectuais, segundo Pécaut (1990), quase sempre filhos das oligarquias nacionais, acreditavam na existência de uma identidade latente "confirmadas pela maneira de ser, pela solidariedades profundas e pelo folclore" (PÉCAUT, 1990, p. 14). Era urgente, para eles "organizar a nação... e traçar uma cultura capaz de assegurar sua unidade..." (PÉCAUT, 1990, p. 15), ou melhor, sua identidade, capaz de assegurar determinados interesses nacionais, baseados em uma unificação imperativa. Identidade construída de maneira hierárquica e arbitrária, que até os dias atuais conformam a ordem social, e porque não, também a regional, da sociedade brasileira.

Para melhor alcançar a padronização desejada, foi necessário afirmar uma nação, conformando-a através de elementos simbólicos que produzissem um efeito, digamos assim, narcótico e que pudessem ser sustentados por um Estado presente, atuante e, necessariamente, centralizador dos processos de produção da subjetividade. Esses elementos simbólicos pautaram-se pela positivação das subjetividades identitárias nacionalistas e essa estratégia de ativação de um Estado centralizador pautou-se pela construção de um referencial de política cultural

– ainda que não se usasse esse nome – conservador e rigorosamente castrador de toda diversidade.

Esse projeto intelectual de organizar a nação e de produzir efeitos de identidade consolidou um primeiro elemento institucional com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, hoje IPHAN – em 1937. A anatomia desse órgão indica, na sua formação, um apreço muito grande pela dimensão arquitetônica da cultura nacional e uma índole conservadora e focada, num primeiro momento, sobre formas arquitetônicas do centro-sul do país. Essa índole se explicava, em primeiro lugar, pelo predomínio de arquitetos na instituição, em detrimento da participação de outros profissionais e intelectuais das demais áreas. Em segundo lugar, pela concentração, na hierarquia superior do órgão, de intelectuais mineiros e paulistas. E, enfim, em terceiro lugar, pela hegemonia e estabilidade adquirida e preservada pela instituição, presente até a gestão de Renato Soeiro em 1979, o que possibilitou, ou pelo desinteresse dos governos desse período, ou pelo desinteresse da sociedade civil, de maneira geral, pelo patrimônio histórico e artístico nacional -, a produção de uma cultura institucional de longa duração, pautada pela percepção centralizadora e conservadora da cultura. De fato, o SPHAN tinha, em seu discurso fundador, um caráter preservacionista acentuado e, em geral, justificado pela necessidade de promover a reprodução hegemônica das elites intelectuais sudestinas.

Fazendo referência à política direcionada para a cultura através do IPHAN, Arruda Falcão coloca que “a questão da preservação do patrimônio cultural nesses 45 anos raramente se transformou numa ‘arena’ importante no jogo ideológico, político e econômico nacional” (FALCÃO, 1984, p. 37).

Juntamente com o IPHAN, participavam da estrutura de política cultural brasileira durante os anos 30 e 40, o Instituto

Nacional do Livro, criando no mesmo ano do IPHAN, em 1937, a Biblioteca Nacional, a Casa de Ruy Barbosa, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes, o Serviço Nacional do Teatro – SNT, o Serviço de Rádiodifusão Educativa e o Instituto de Cinema Educativo (MICELI, 1984, p. 55). Notemos que todas essas instituições possuíam duas características comuns. A primeira é que todas se localizavam na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal; e a segunda é que atuavam de forma desarticulada entre si, promovendo ações isoladas sem um direcionamento estratégico. Esse tipo de “não política” para a cultura esteve presente no cenário nacional até a década de 1970, quando o cenário político do país se alterou drasticamente a partir do endurecimento do regime militar instalado em 1964.

Os anos 1970 constituem um novo momento de institucionalização da política cultural, no Brasil, caracterizada por uma participação maior do Estado na criação de órgãos de fomento à cultura de caráter nacional, num processo que podemos bem acompanhar por meio da discussão de Cohn (1984). Isso ocorreu devido ao caráter ideológico do endurecimento político dos anos 1960/70, pois foi graças ao acirramento do projeto estratégico do regime militar, cujas marcas foram os paradigmas da integração do território nacional e da substituição dos bens de consumo importados pelos fabricados no país.

Segundo Sérgio Miceli, a década de 70 “foi um período de aquecimento dos motores, de início de decolagem” (MICELI, 1984, p. 55) para as políticas e institucionalização da cultura no Brasil. Em agosto de 1973 foi lançado o Programa de Ação Cultural – PAC que tinha por objetivo abrir crédito a algumas áreas da produção cultural e possibilitar um diálogo com os meios artísticos e intelectuais com o intuito de, através desses atores, legitimar o regime político. Ou seja, legitimar um regime político utilizando políticas públicas para a

área da cultura que pudessem agir de maneira subliminar no imaginário social.

Durante essa década, na gestão do ministro de Educação e Cultura, Ney Braga, implementaram-se políticas importantes visando a 'construção institucional' do campo cultural: o Conselho Nacional de Direito Autoral (criado em 1973, mas operando a partir de 1975), o Conselho Nacional de Cinema – Concine (criado em março de 1976), o lançamento da Campanha do Folclore Brasileiro (em setembro de 1975), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME (criada em setembro de 1969 e reformada em 1975), da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE (em dezembro de 1975) e a expansão do já existente Serviço Nacional do Teatro.

Tão importante quanto a criação de órgãos e instituições, nessa gestão, foi a implementação da Política Nacional de Cultura, primeiro plano oficial do Estado brasileiro que se propunha a nortear a presença governamental na área da cultura.

Ou seja, foi somente na década de 1970 que o IPHAN começou a perder o seu monopólio sobre as decisões e ações políticas para a área da cultura, não somente porque as novas instituições e as já existentes passaram a ter metas e funções específicas, mas, sobretudo, porque o IPHAN passou a estar subordinado ao Ministério de Educação e Cultura.

Outro dado importante a observar, neste cenário, foi a criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, criado pelo Ministério de Indústria e Comércio e apoiado por diversos outros órgãos e instituições federais. Este Centro, que era ideologicamente diverso do IPHAN, devido, provavelmente a composição eclética de seu quadro de técnicos que era composto por designers, físicos, antropólogos, sociólogos e outros. Posteriormente, sua junção ao IPHAN, retomava a proposta

original de Mário de Andrade - quando criou o instituto 42 anos antes – procurando, assim, corrigir os erros do passado, centralmente, a redução do conceito de patrimônio cultural aos bens históricos significativos para as elites nacionalistas.

Ressaltamos que todo o aparato institucional criado para que o Estado passasse a “mediar”, através de programas e política de incentivo, as atividades culturais no Brasil, foi criado e implementado no contexto ideológico e político de um nacionalismo valorizado.

Esse processo ganhou importância com o regime militar, que renovou a ideologia nacionalista procurando, por meio dela, legitimar-se. Um processo intensificado por meio da associação das políticas públicas com o setor privado das telecomunicações e da produção de conteúdo televisivo (Rede Globo de Televisão) e da indústria editorial (Editora Abril, Jornal Estado de São Paulo).

Nesse sentido cabe notar, ainda, um momento de ampliação do consumo cultural, efervescência estudada por Ortiz (1986) e que se traduziu na ampliação do consumo de livros, revistas, discos, aumento da bilheteria de teatros e cinemas e, também, da audiência televisiva.

Na análise de Miceli (1984) a política cultural brasileira do período militar (1964-1985) teve sua ação de fomento caracterizada por dois fatores: seu clientelismo e seu assistencialismo. A primeira dessas características diz respeito à maneira, geralmente passiva e autosubordinada, como as demandas dos artistas e produtores culturais eram dirigidas e processadas pelas agências de fomento e pelos órgãos gestores da política cultural.

A segunda característica, por sua vez, refere como essas agências e órgãos passaram a apoiar os gêneros e lingua-

gens artísticas que tinham mais dificuldade de sobreviver no mercado estruturado pela indústria cultural – como o teatro, o circo, a dança, a ópera e a música de concerto, e ainda o folclore, de modo geral.

Miceli (1984) também observa como a noção de “identidade cultural” foi usada, nesse momento brasileiro: sempre de uma forma ideológica, politicamente instrumental, enquanto visão idealizada e, de maneira alguma, como um processo marcado por contradições internas – o que é, naturalmente, evidente em toda a dinâmica cultural. Assim, a “identidade cultural” tematizada pela política cultural do Estado brasileiro, durante o regime militar, estava pautada pelo compromisso com a padronização, e não com a responsabilidade de respeitar e promover a pluralidade cultural, processo evidente e enraizado na diversidade social, regional e étnica do país.

Um mapeamento do processo de organização institucional das políticas culturais brasileiras pode ser encontrado em Ortiz (1986), Rubim (2007) e Calabre (2009). Nesses autores é recorrente a crítica ao modelo conservador do *mainstream* das políticas culturais no país e a procura por soluções que viabilizem uma gestão democrática do setor.

Com o processo da redemocratização do país e durante todo o período de democracia que prossegue de 1985 ao golpe de Estado de 2016 o país experimentou duas forças divergentes no campo de suas políticas culturais: a tendência conservadora, arraigada à experiência histórica, e a tendência em prol da democratização do acesso à cultura e à liberdade do fazer cultural. Diversos autores, como Barbalho (2016); Rubim; Barbalho, Calabre (2015); Calabre (2015); Leitão; Guilherme (2014); Barbalho (2013); Gameiro; Carvalho (2013); Calabre (2009); Rubim (2007), dentre outros, vêm discutindo os processos contemporâneos da

política cultural no Brasil e ressaltando os esforços das gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura como um avanço importante e decisivo em direção a essa perspectiva democrática. Não sendo nosso propósito discutir esse processo neste trabalho, apenas o referimos, para que se leve em conta a sua magnitude e as possibilidades de ruptura que ele engendra. Com efeito, o que nos interessa é justamente o seu oposto: o *ethos* conservador e suas práticas de controle e disciplina da identidade.

Dessa maneira, pode-se estabelecer uma relação entre o modelo de políticas culturais dos anos 80, e mesmos posteriores, com o padrão, a concepção e a forma da noção de cultura estabelecida pela indústria cultural. Não que as políticas culturais tenham se convertido em protótipos ou em plataformas propulsoras das indústrias culturais – embora em alguns casos isso tenha realmente acontecido – mas pelo fato de que a visão de mundo redutora de conflitos, padronizadora dos costumes e simplificadora dos processos passou a demarcar a ação e a concepção teórica dos modelos de política cultural.

Nesse sentido, podemos falar num proto-padrão de política cultural. Um modelo que se conforma em meio ao choque sociocultural da entrada em operação dos grandes sistemas nacionais de produção da cultura massificada.

Os elementos centrais desse modelo são os seguintes: a concepção de cultura como uma unidade conceitual; a atribuição, à política cultural, da responsabilidade de gerenciar conteúdos; um instinto de difusão; uma mística de derivação de fontes, raízes e referências.

Pensamos que não apenas a política cultural do regime militar foi tributária desse modelo, mas que, também as políticas culturais do Estado brasileiro, poste-

riores a esse momento, também o foram. Da mesma forma, acreditamos que o proto-padrão fundado pela indústria cultural atingiu muitas experiências estaduais e municipais brasileiras.

4. Discussão

Como acima sugerimos, nossa hipótese de partida foi a de que, ainda que sugira o contrário, ou que não o afirme objetivamente, a política cultural vincula-se a esse Estado, fundamentalmente, para representá-lo, ilustrá-lo e significá-lo.

Dessa maneira, necessariamente coerente com a própria razão de ser do Estado, pode-se dizer que a política cultural, nas suas origens conservadoras e exclusivistas, procura impor-se como porta-estandarte de uma identidade, criando os instrumentos estratégicos para que essa identidade se manifeste.

Esse processo parece estar presente nos dois casos que descrevemos, França e Brasil. De todo o processo histórico francês, que resumimos destacando alguns elementos, percebe-se dois vetores estruturantes: uma tendência à centralização, tanto institucional como geográfica e, outra, à institucionalização, por meio do processo de produção de instituições fortes, capazes, dessa maneira, a controlar o processo.

Essas duas tendências visam, historicamente, ao mesmo objetivo: o processo de promoção e de consolidação do Estado, elemento catalisador da política, na dinâmica de consolidação do Estado moderno. Pode-se perceber que, presentes no bojo das instituições e das políticas que referimos acima, essas tendências estiveram a serviço de um projeto geral: consolidar o Estado. E a cultura é um dos elementos centrais para a constituição desse projeto, pois a consolidação do Es-

tado se associa à capacidade deste em se colocar como representante de uma dada coerência: a coerência identitária que desvelaria, pretensamente, o substrato de legitimação de todo Estado moderno.

É nesse sentido que compreendemos as políticas culturais como uma força conservadora, responsável pela consubstancialização do poder estatal. Seu fim seria a produção de coerências nacionais.

O caso brasileiro, percebido em suas disposições históricas, sugere uma reprodução do modelo francês. Não há uma variação expressiva nas duas tendências que caracterizam, historicamente, o modelo conservador das políticas culturais francesas, tanto a tendência à centralização como a tendência à institucionalização. Tal como na França, as políticas culturais do Estado brasileiro estiveram comprometidas, historicamente, com a prática conservadora geral do controle da identidade.

Essa prática se deu de forma diferenciada e variada. Na proto-política cultural do processo colonizador, por meio do genocídio dos povos indígenas e da negação das etnias e dos direitos básicos das populações indígenas, africanas e mesmo dos demais excluídos sociais da sociedade colonial. Já na história constituída das políticas públicas nomeadas como “culturais”, por meio do cerceamento e restrição do financiamento, da ausência de diálogo, da inexistência de perspectivas de ação nos campos não convencionalizados daquilo que se entende por cultura.

Nos dois casos o controle da diversidade étnica, identitária, social e política parece estar nos fundamentos da ação do Estado no campo da cultura. A política cultural parece servir para disciplinar a identidade – e, assim, para controlar a diversidade e a heterogeneidade inerentes à vida social, e não para apoiar a sua dinâmica real.

Trata-se, em nossa compreensão, do *ethos* conservador que fundamenta o Estado moderno e que tem, na domesticação da diversidade cultural, um de seus desafios estruturadores.

Esse *ethos* se constitui como a própria razão de ser do Estado moderno, hipótese que é colocada por Souza Santos:

sob a égide do capitalismo, a modernidade deixou que as múltiplas identidades e os respectivos contextos intersubjetivos que a habitavam fossem reduzidos à lealdade ao Estado, uma lealdade devoradora de todas as possíveis lealdades alternativas... A globalização das múltiplas identidades na identidade global tornou possível pensar uma identidade simétrica do Estado, global e idêntica com ele, a sociedade (SANTOS, 1994, p. 38).

Ou seja, para Souza Santos, a ruptura do sistema da *communitas* medieval, o triunfo da subjetividade individual sobre a coletiva, da subjetividade abstrata sobre a contextual, o advento da sociedade de mercado e normatização da propriedade individual – em síntese, dos fenômenos que caracterizam a própria Modernidade, em seus fundamentos – geraram a necessidade da criação do super-sujeito, o Estado Liberal.

Porém, esse Estado, que emana da sociedade, respaldando-se no contrato social da ordem moderna, teria dado início ao processo de alienação, exclusão e amalgamamento dos diversos agentes sociais nele presentes.

Essa força amalgamadora, por sua vez, baseada numa noção de “racionalidade descontextualizada e abstrata crescentemente colonizada pelo instrumentalismo e pelo cálculo científico” (SANTOS, 1994, p. 38), procurou engendrar uma identidade padronizadora das perspectivas culturais diversas que compunham a sociedade.

De acordo com Souza Santos, houve na Europa uma forte contestação a essa descontextualização cultural, com consequente polarização das identidades hegemônicas resultantes da dialética da Modernidade, que seriam o indivíduo e o Estado. Exemplos dessas forças contestadoras teriam sido o romantismo e o marxismo.

A contestação marxista se propunha a recontextualizar a identidade “através do enfoque das relações sociais de produção, no papel constitutivo destas, nas ideias e nas práticas dos indivíduos concretos e nas relações assimétricas e diferenciadas destes com o Estado” (SANTOS, 1994, p. 38), ou seja, contestação baseada no vínculo de classes.

A contestação romântica, por sua vez, proporia uma busca radical pela identidade, fenômeno que implicaria

uma nova relação com a natureza e a revalorização do irracional, do inconsciente, do mítico e do popular e o reencontro com o outro da modernidade, o homem natural, primitivo, espontâneo, dotado de formas próprias de organização social (SANTOS, 1994, p. 38).

E, ainda, que essa busca pela identidade glorificaria “a subjetividade individual pelo que há nela de original, irregular, imprevisível, excessivo, em suma, pelo que há nela de fuga à relação estatal-legal” (SANTOS, 1994, p. 38).

Para o autor, a contestação romântica propõe a recontextualização das identidades pela afirmação de três vínculos principais: o religioso, o étnico e o natural. Através deles, supunha-se, as identidades poderiam confrontar-se ao Estado moderno e mesmo superá-lo.

Essa constatação romântica se evidencia em diversas formas que variam segundo os valores culturais de uma socie-

dade. Como exemplo dos mais evidentes, ou, diria, dos mais eloquentes, colocamos o romantismo alemão nas artes plásticas, na pintura, no teatro, na música e a sua valorização da natureza ou do ambiente natural e cultural, que está acima do indivíduo e ao qual o indivíduo submete-se. É significativa a relação entre as ideias de espaço e de identidade, tal como observa Debuyt (1998) para a conformação da cultura política conservadora.

No entanto, nenhuma dessas formas de contestação, sejam os “vínculos” românticos, seja a crítica marxista, conseguiram, nos últimos cem anos, afirmar uma identidade alternativa que fosse de encontro aos interesses desse Estado moderno. Aliás, bem ao contrário, o Estado moderno soube apropriar-se do fundo referencial dessas contestações e utilizá-las em benefício da própria estratégia de afirmação da identidade nacional que propunha. Veja-se como ocorreu esse processo em cada um dos “três vínculos” propostos, citando-os por meio de exemplos:

- A marginalização do “vínculo” religioso está presente em todo o processo histórico do ocidente. Alguns exemplos deste processo de descontextualização (e tentativas de uma contextualização pró Estado) estão presentes na expulsão dos judeus e mouros da península Ibérica; na Santa Inquisição; no confisco de bens da Igreja, seja na Europa ou na América e, principalmente, na rivalidade entre Igreja e Estado sobre o controle da educação dos cidadãos (SANTOS, 1994, p. 37).

- Quanto ao “vínculo” étnico, este, em benefício de alguns Estados, foi absorvido pelo conceito de nação:

...um conceito inventado ora para legitimar a dominação de uma etnia sobre as demais, ora criar um denominador sociocultural comum suficientemente homogêneo para poder funcionar

como base social adequada à obrigação política geral e universal exigida pelo Estado, autodesignado assim como Estado-Nação (SANTOS, 1994, p. 37).

Para Souza Santos o conceito de nação varia de acordo com as bases étnicas do Estado. Esse autor utiliza o Brasil como exemplo de Estado-Nação no qual a identidade cultural foi, e é, sempre, sinônimo de identidade nacional, no qual o elemento étnico, caracterizador do discurso do Estado-Nação brasileiro, seria a mistura harmônica de diversas etnias.

O vínculo natural, descontextualizado frente à expansão do capitalismo comercial europeu, teria se legitimado pela ação de conquista do novo mundo. Assim, verificou-se a descontextualização da subjetividade do homem natural, ou seja, do índio da América diante do homem europeu: “a subjetividade do outro (o ameríndio) é negada pelo ‘fato’ de não corresponder a nenhuma das subjetividades hegemônicas da modernidade em construção: o indivíduo e o Estado” (SANTOS, 1994, p. 38), justificando-se igualmente a exploração da natureza pelo homem e a exploração do homem pelo homem.

Colocando a questão no plano brasileiro, observamos um embate tradicional entre a proposição de uma identidade nacional, afirmada pelo Governo Federal num movimento de colonialismo interno, e as diversas identidades regionais, afirmadas, historicamente, como formas de repulsão a esse colonialismo.

Também o Estado brasileiro, na sua afirmação de uma identidade nacional comum a todos os brasileiros, usou das estratégias usadas pelos demais estados nacionais. E também as regiões brasileiras procuraram contestar essa ideia, ou a evocação romântica dos “vínculos” de origem.

O discurso, seja textual seja imagético, utilizado por ambos, possui uma evocação romântica no que se refere aos “vínculos” de origem.

Nesse embate, pode-se observar que a “identidade” não seria, propriamente, o fruto de uma razão histórica, ou de uma razão natural, mas fruto da necessidade política de uma elite - que é representada pelo Estado ou que o é pelas diversas forças institucionais presentes nas regiões. A “identidade” de que se fala, portanto, em ambos os casos, estaria mais próxima de um projeto de identificação do que de um processo de identidade, propriamente dito.

É por essas razões que o controle e a disciplina da identidade se tornam o mote estruturante das políticas culturais. Os exemplos aqui discutidos, França e Brasil, ilustram a existência e a continuidade desse modelo. Nos dois casos tem-se o vetor dominante de um *ethos* conservador no campo das políticas culturais. As experiências de democratização e de tolerância, ou mesmo valorização dos efeitos sociais decorrentes da diversidade social contrabalanceiam, mas também demonstram a prevalência histórica desse modelo.

Bibliografia

- AUTISSIER, Anne-Marie. *L'Europe culturelle en pratique*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 1999.
- BARBALHO, Alexandre. *Política cultural e o desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 2016.
- BARBALHO, Alexandre. *Política cultural*. In: GOVERNO DA BAHIA. Coleção Política e gestão culturais. Salvador, 2013.
- CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011- 2014. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia(org.). *Políticas Culturais no Governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- COHN, Gabriel. A Concepção Oficial da Política Cultural nos Anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura do Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- DEBUYST, Frédéric. Espaces et identités: Propositions interpretatives. In: DEBUYST, Frédéric ;YEPEZ, Ivan (orgs.). *Amérique Latine: espaces de pouvoir et identités collectives*. Louvain La Neuve: Bruylant, 1998.
- DJIAN, Jean-Michel. *La Politique Culturelle*. Paris: Le Monde, 1996.
- FALCÃO, Joaquim Arruda. Política Cultural e Democracia: A preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In:MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- FUMAROLI, Marc. *L'Etat culturel*. Essai sur une religion moderne. Paris: Falois, 1992.
- GAMEIRO, Rodrigo; CARVALHO, Cristina Amélia. Reposicionando as lutas sociais na emergência das políticas públicas na cultura – o exemplo do movimento mangue. In: CARVALHO, Cristina Amélia; DOURADO, Débora Paschoal; GAMEIRO, Rodrigo (org.). *Cultura e transformação – políticas e experiências culturais*. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2013.
- GRAZINI, Serge. *La communication culturelle de l'État*. Paris: PUF, 2000.
- LEITÃO, Cláudia Sousa; GUILHERME, Luciana Lima. *Cultura em movimento: memórias e reflexões sobre políticas públicas e práticas de gestão*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.
- MICELI, Sérgio. O Processo de “Construção Institucional” na Área Cultural Federal - Anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MONNIER, Gérard. Des beaux-Arts aux arts plastiques. Le Manufacture, 199. In: DJIAN, Jean-Michel. *La Politique culturelle*. Paris: Le Monde, 1996.

MOULINIER, Pierre. *Politique culturelle et décentralisation*. Paris: CNFPT, 1995.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. Rio de Janeiro: Olho d'Água, 1992.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

POIRRIER, Philippe. *L'État et la culture en France au XXe siècle*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. Paris: PUF, 2002.

ROUX, Emmanuel. Vaste querele pour grande bibliothèque. *Le Monde* (jornal), 07 de janeiro de 1990, p. 30.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia. (orgs.). *Políticas Culturais no Governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. *Tempo Social, Revista de Sociologia*, São Paulo-SP, USP, 5 (1-2), 1993 – editado em 1994.p. 31-53.

SFEZ, Lucien. *La politique symbolique*. Paris: PUF, 1993.

Recebido em 12/02/2018
Aprovado em 26/02/2018

I Marina Ramos Neves de Castro. Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal do Pará. Contato: mrndecastro@gmail.com

!! “Consagra o esforço da realeza em sua vontade irremovível de instituir a nação francesa. Aliás, é muito interessante assinalar que os Arquivos dependem, hoje tal como no passado, do Ministério da Cultura e que eles constituem, historicamente, o seu núcleo fundador”. Tradução da autora.

III “Realizando uma política voltada para o lazer, marcando sua vontade de que todas as classes trabalhadoras sejam levadas, por etapas sucessivas, a uma exata compreensão da cultura, nossa democracia acredita que rompe com os erros que já tanto duraram”. Tradução da autora.

IV “Centros de educação artística estão sendo criados e os albergues da juventude estão sendo convidados a se aproximar das atividades de restauração dos monumentos históricos. Ao mesmo tempo, os museus passaram a ser abertos em horários noturnos, afim de permitir o acesso dos trabalhadores. O regime de Vichy não tem outras ambições senão as de restaurar uma nova ordem moral e cultural”. Tradução da autora.

V “Alimentar a função da cultura na consciência coletivos cidadãos mais esclarecidos legitima, de uma certa maneira, o discurso cultural produzido pelo poder público, ainda que, provavelmente por excesso de zelo intelectual, tenha liberado os outros departamentos ministeriais (educação, rádio, televisão...) de sua responsabilidade essencial na matéria”. Tradução da autora.

VI “Por mais ambígua que seja, a noção de política cultural aparece em toda a Quinta República como uma constante preocupação de sucessivos governos que se sucedem”. Tradução da autora.

VII “Através da política cultural, trata-se de fazer que o Estado esteja no centro do movimento natural da sociedade que ele próprio organiza e que lhe dá sentido”. Tradução da autora.

VIII “À diferença de seus predecessores, Jack Lang soube mobilizar toda a sua energia e cumplicidade com François Mitterrand para defender seu orçamento”. Tradução da autora.

IX “Há em Lang uma propensão a mobilizar todas as energias disponíveis para promover essas explosões de criatividade, mas com a preocupação, legítima de mostrar os resultados”. Tradução da autora.