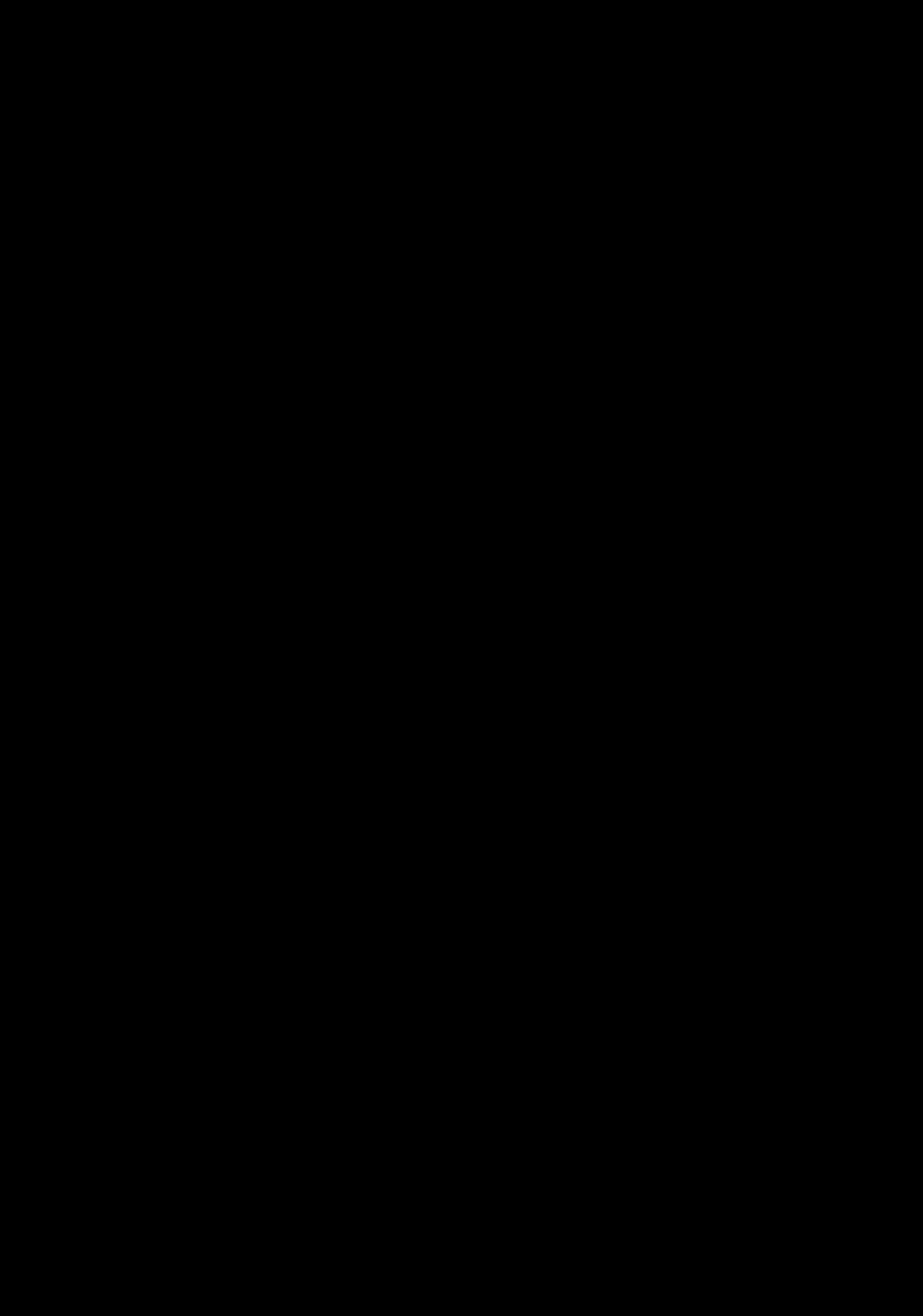


**POLÍTICAS CULTURAIS:
PESQUISA E FORMAÇÃO**







Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural Catalogação
na publicação (CIP)

Políticas culturais : pesquisa e formação / organização de Lia
Calabre. – São Paulo : Itaú Cultural ; Rio de Janeiro :
Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.
332 p.

ISBN 978-85-7979-032-4

1. Política cultural. 2. Pesquisa. 3. Formação. 4. Políticas públicas. I.
Título.

CDD 353.7

Políticas culturais: pesquisa e formação

São Paulo, 2012



Itaú
cultural



Ministério da
Cultura





Sumário

- 9 apresentação
- 15 Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal
no Brasil César Bolaño, Joanne Mota e Fábio Moura
- 51 ecossistemas de informação complexa -
por que tomar decisões em política pública é
uma questão de informação de qualidade!
Ana Cecilia Montil Farugelles
- 67 avaliação dos planos e ações de salvaguarda
de bens culturais registrados como patrimônio
imaterial Brasileiro Letícia Costa Rodrigues Vianna e
Morena Roberto Levy Salama
- 91 práticas e percepções sobre os espaços culturais
e de lazer Frederico Augusto Bar Bosa da Silva
- 115 percur sos metodológicos de um mapeamento
na zona sul de São Paulo – Brasil Ana Paula do Val
- 139 documento-base para a rede de coletivos
culturais comunitários José Antonio MacGregor

161 programa de formação na área da gestão pública de cultura: a experiência piloto sai/minic e secretaria de cultura da Bahia Lia Calabre

181 ações de formação do Observatório de cultura para gestores de cultura: desafios de motivação e continuidade Selma Cristina Silva

191 aprendizagem colaborativa: a educação a distância como ferramenta de difusão de conhecimento Maria Helena Cunha

207 o campo acadêmico da produção cultural – história e características Leandro José Mendonça

223 o mercado de artes visuais: características e tendências Fabíola Pegeorge Kornis

249 “economias” das exposições de arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa Ana Letícia Fialho e Ilana Seltzer Goldstein

267 economia e cultura da moda no Brasil: um estudo para políticas públicas Alessandra Meiró, Leandro Valiati, Liliana Sousa e Silva, Luíza Maciel Barbosa de Oliveira e Roberto Nunes

287 ativismo musical e desenvolvimento local – o estudo de caso do circuito da seresta de conservatória Micael Herschmann

309 cadeia produtiva da música em Belo Horizonte Marta Prócio de Oliveira



aPr esentação



Com o objetivo de promover o debate sobre formação de gestores e a produção de informações que possibilitem a elaboração de políticas públicas para a cultura, a Fundação Casa de Rui Barbosa, em parceria com o Instituto Itaú Cultural, realizou, nos dias 21, 22 e 23 de setembro de 2011, o seminário *Desa*bs: os Campos da Formação em Gestão Cultural e da Produção de Informações. Organizado por Lia Calabre e Maurício Siqueira, o II Seminário Internacional de Políticas Culturais reuniu em suas mesas especialistas, teóricos e gestores para discutir a teoria e a prática das ações relacionadas ao setor cultural. Com o intuito de ampliar o debate para além do próprio evento e registrar as discussões que se deram entre brasileiros e estrangeiros durante esses três dias, esta publicação traz artigos de palestrantes presentes no seminário cujo foco são as apresentações que lá se deram.

Nesse sentido, torna-se possível identificar três aspectos que permearam as discussões presentes no evento: a aplicação de políticas para a cultura, a formação de profissionais responsáveis pela gestão do setor e o fluxo econômico das áreas culturais.

Na constituição de políticas públicas encontramos a ferramenta fundamental para ampliação das atividades culturais e o acesso à cultura. Mas, para traçar novos planos de ação, faz-se necessário mapear e avaliar as ações vigentes. Os primeiros artigos deste livro abordam esses dois aspectos a partir de estudos de casos. Buscando avaliar o fomento cultural no país, César Bolaño, Joanne Mota e Fábio Moura nos trazem um panorama histórico da lei de incentivo à cultura através da renúncia fiscal, aplicada no Brasil desde 1986. Tendo seu percurso iniciado na Lei Sarney, essa política sofreu alterações ao longo das décadas e das mudanças do cenário político. Preocupados em abordar as principais transformações pelas quais passaram as leis culturais do país, com destaque para a Lei Sarney, a Lei Rouanet e a Lei Procultura (que tramita no Congresso desde 2010), os autores apresentam dados correlatos a cada um dos períodos discutidos.

Por esse mesmo caminho da avaliação das ações brasileiras relacionadas ao setor, Letícia Vianna e Morena Salama analisam os Planos de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Brasileiro, proposto pelo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), fruto da política para o patrimônio imaterial, consolidada em 2003 pela Unesco. Inaugurados há algum tempo no Brasil, os planos hoje oferecem dados suficientes para que sejam realizadas as primeiras investigações das conjecturas nas quais têm se estabelecido e os *desa*bs

a ser enfrentados para que sua atuação se torne ainda mais eficaz no resguardo de tal patrimônio. O texto apresenta as primeiras avaliações dessa ação nacional.

No entanto, para que haja avaliação é necessário que se tenha acesso aos dados por meio de um sistema de informação. Ao definir tal sistema como “um espaço de trabalho e intercâmbio, de gestão da informação e do conhecimento”, a mexicana Ana Cecilia Montilla nos apresenta a ideia central de um Ecossistema de Informação Complexa (Esic). Com o exemplo do SICIC Conaculta (México), seu ensaio evidencia a importância desse tipo de sistema para elaboração de novas políticas para o campo da cultura e avaliação das políticas vigentes.

Nessa tentativa de buscar dados para propor novas iniciativas, Ana Paula do Val relata a experiência de realização de um mapeamento cultural na zona sul de São Paulo. O projeto teve apoio do Sesc Santo Amaro e buscou fazer uma coleta de dados indicadores das atividades culturais presentes na região. A princípio baseado nas ações institucionalizadas pela subprefeitura de Santo Amaro, o processo de coleta sofreu uma considerável expansão resultante do próprio mapeamento, que permitiu a constatação das redes de relações culturais que se estabeleceram na região de maneira independente.

Ainda nessa mesma linha, Frederico Barbosa apresenta a pesquisa a respeito da relação entre cultura e espaço urbano, que se deu a partir da elaboração de um Sistema de Indicadores de Percepção Social (Sips). Com o objetivo de apontar a percepção social a respeito dos espaços da cidade e do tempo livre, e ainda as práticas culturais realizadas em espaços públicos e em domicílio, a pesquisa esteve ancorada na preocupação com a localização dos equipamentos culturais e a frequência do público, considerando renda e escolaridade. O autor analisa, através dos dados levantados, não só os espaços culturais em áreas urbanas como também a relação desses espaços com a sociedade.

Tão importante quanto avaliar o cenário vigente para pensar as políticas, a preocupação com a formação de profissionais da área ganhou destaque no seminário. Nesse âmbito, encontramos textos que relembram sobre diferentes processos de formação, como o de José Antonio MacGregor, que expõe as ideias fundamentais do projeto de Rede de Coletivos Culturais Comunitários, do México. A rede reúne coletivos que têm como objetivo capacitar jovens de comunidades periféricas para atuação

como agentes culturais, nos próprios coletivos, presentes nas comunidades nas quais estão inseridos.

Lia Calabre analisa o curso piloto de formação de gestão pública de cultura proposto pela Secretaria de Articulação Institucional (SAI), do MinC, ocorrido na Bahia em parceria com a Secretaria de Cultura local. Mais do que formar novos gestores, o projeto tinha como preocupação central a formação daqueles que já atuam no setor cultural do estado. Como contava com módulos presenciais e a distância, a partir de acompanhamento tutorial online, o curso possibilitou a participação de pessoas de diversas partes do estado. É sobre esse tipo de formação a distância que Maria Helena Cunha se debruça em seu texto. Tendo como base a experiência da realização de cursos de formação pela plataforma EAD/ DUO (2005-2009), a autora discute o trabalho metodológico e o papel da educação a distância no Brasil.

A gerente do Observatório Itaú Cultural, Selma Cristina Silva, relata a experiência do núcleo que busca oferecer instrumentos para formação de gestores que já atuam ou que têm alguma relação com a área de cultura. O Observatório tem três linhas de atuação: o curso que se volta à pós-graduação, realizado em parceria com a Cátedra de Políticas Culturais da Universidade de Girona, Espanha; a Semana de Gestão Cultural, que promove debates e intercâmbio de informações sobre temas contemporâneos da cultura entre professores e profissionais da área e é realizada em parceria com instituições culturais locais; e as oficinas e cursos online, em parceria com o MinC e o Sesi, que visa instrumentalizar agentes culturais. A autora reflete sobre a atual situação desse tipo de formação, bem como sobre o desenvolvimento dessas atividades do próprio Observatório.

O aumento da procura por cursos de formação de trabalhadores para a área cultural vem mudando gradativamente o cenário brasileiro. O reflexo imediato do aumento da demanda por esse tipo de formação é o notável crescimento da oferta desses cursos, que hoje adentram, lentamente, até mesmo os espaços reconhecidamente mais tradicionais, como o acadêmico. Em seu artigo, Leandro Mendonça, produtor cultural e professor no curso de produção cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF), campus Rio das Ostras, explana sobre o desenvolvimento desse tipo de curso na academia e os obstáculos com os quais tem se deparado na tentativa de implantá-los satisfatoriamente.

O terceiro assunto de interesse, que, com os dois anteriores (considerações sobre políticas para as artes e a formação de agentes do setor), forma o conjunto de discussões realizadas durante o Seminário na Fundação Casa de Rui Barbosa, é a economia do mercado das artes. Análises desse mercado global e relatos de experiências e pesquisas locais trazem à tona uma amostra da atual situação dessa economia, dentro e fora do país.

Fabio Sá Earp e George Kornis apresentam sua pesquisa sobre o mercado da arte no Brasil e no exterior. Para fazê-la, no entanto, os autores depararam, como relatam, com a grande dificuldade em efetivar a análise tendo em vista a baixíssima disponibilidade de dados para tal. Dificuldade essa ainda maior quando o foco recai sobre o Brasil. Se no exterior os dados disponíveis são poucos, quase sempre relacionados às casas de leilões (como as de Nova York e Londres), no Brasil eles inexistem. Outra necessidade para realizar tal trabalho foi considerar a grande discrepância entre os poucos países responsáveis pela existência dessa economia e separá-los em blocos. Os autores analisam o mercado das artes global através do eixo centro (Estados Unidos e Reino Unido, que operam com 73% do total de recursos destinados ao mercado das artes); da periferia adiantada (formada por França, Alemanha, Itália, China, Japão e Índia) e da periferia atrasada (que corresponde a Brasil, Argentina, México e outros países da América Latina).

No estudo piloto “Economia das Exposições de Arte Contemporânea”, realizado em 2010, Ana Letícia Fialho e Ilana Goldstein objetivaram uma coleta de dados detalhados, qualitativos e quantitativos, sobre a programação voltada para a arte contemporânea desde sua realização até sua execução, com o intuito de contribuir para a elaboração de políticas do setor. No artigo que integra este livro, elas apresentam a metodologia da pesquisa e analisam esses dados, que refletem o panorama artístico brasileiro.

Ainda nesse contexto nacional, o texto de Alessandra Meleiro, Leandro Valiati, Lilianna Sousa e Silva, Lucia Maciel Barbosa e Roberto Nunes apresenta a pesquisa realizada pelo Instituto Iniciativa Cultural e pelo Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), em parceria com as secretarias Executiva e de Políticas Culturais do Ministério da Cultura. Com o objetivo de aprofundar o que se tem de conhecimento sobre a economia criativa relacionada à moda no Brasil, o trabalho se fundamentou a partir de ações conjugadas que consideravam a reflexão desde aspectos mais específicos da

moda até análise de regulamentações brasileiras que impactam diretamente no desenvolvimento do setor.

No entanto, a discussão da relação arte e economia no Brasil não se dá através, apenas, das análises que focam o cenário brasileiro geral. A partir de estudos de casos mais específicos, também é possível formular novas reflexões a respeito dessa relação no Brasil. Nesse sentido, Micael Herschmann escreve sobre a experiência musical no distrito de Conservatória, no Rio de Janeiro. O local ficou conhecido por suas serestas populares de fim de semana. Os seresteiros se tornaram uma atração e, conseqüentemente, atraíram o turismo para o local, estabelecendo uma nova dinâmica para a economia do distrito, o que provocou novas discussões entre os atores culturais locais a respeito da comercialização da seresta, cujo nascimento se deu sem o viés econômico. Herschmann traz em seu artigo diferentes pontos de vista dos diversos grupos que participam do movimento seresteiro de Conservatória.

Também focada no setor musical, Marta Procópio se dedica à análise da produção da música em Belo Horizonte, atentando para as peculiaridades do mercado fonográfico local. Nessa cidade, que se encontra fora do eixo Rio-São Paulo, conhecido por concentrar as grandes gravadoras, os atores musicais tiveram de reorganizar seus fluxos de trabalho, assumindo, simultaneamente, diversos papéis na cadeia produtiva (criação, fomento, produção, divulgação, execução etc.). Efetuando o levantamento dos elos que se estabelecem nessa cadeia produtiva, a autora analisa o panorama da realidade local, bem como o movimento econômico da música belo-horizontina.

Esta publicação tem, como notamos, o intuito de oferecer aos seus leitores a possibilidade de, num panorama geral, ter contato com as discussões que foram partes do seminário ocorrido na Fundação Casa de Rui Barbosa, em 2011, e que, acreditamos, representam hoje as principais preocupações dos envolvidos no debate sobre a cultura. Desejamos a todos uma boa leitura.

Itaú Cultural



Leis De incentivo À cultura Via r en Úncia Fiscal no Br asil

César Bolaño*, Joanne Mota** e Fábio Moura

* Bolsista do programa Cátedras Ipea/Capes para o Desenvolvimento e atua na elaboração do trabalho O Conceito de Cultura em Celso Furtado.

** Graduada em comunicação social/jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe, pós-graduanda em globalização e cultura pela Fundação Escola Sociologia e Política de São Paulo e pesquisadora do Observatório de Economia e Comunicação (Obscom/UFS).

As leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal, inauguradas no ano 1986, como linha auxiliar da política cultural do Estado brasileiro, acabaram se tornando o eixo central de uma política de dinamização de um mercado de bens simbólicos concentrado e excludente, deixando para trás a perspectiva inicial de Celso Furtado, que se pode resumir no binômio “cultura e desenvolvimento”, em favor de uma visão economicista e mercantil da “cultura, um bom negócio”, na emblemática expressão de Francisco Weffort. No atual debate em torno da reforma desse mecanismo nem sempre fica clara essa dicotomia.

O presente texto trata de percorrer essa trajetória histórica, da Lei Sarney ao atual debate sobre o Procultura, explicitando a mudança de paradigma ocorrida a partir do governo Collor. Embora o governo Lula tenha trazido uma mudança fundamental na área do Ministério da Cultura (MinC)¹, o mecanismo das leis de incentivo permaneceu, até o final do ano 2010, o mesmo do período Collor/Itamar/Cardoso. Juca Ferreira, seu último ministro, não obstante, teve o mérito de encaminhar a proposta de mudança da lei que ora tramita no Congresso Nacional. Uma comparação entre os diferentes instrumentos legais adotados nos últimos 25 anos, bem como uma análise dos dados dos resultados obtidos em termos de captação e de investimento, servirá para esclarecer o problema tal como ele se apresenta hoje.

Lei Sarney

A sanção da Lei n. 7505/86 (Lei Sarney), em 1986, pelo então presidente faz parte do processo de redemocratização do país, iniciado com a eleição da dupla formada por Tancredo Neves (presidente) e José Sarney (vice), vindo este a assumir a presidência da República após a convocação do Congresso Nacional Constituinte com o adocimento de Tancredo poucos dias antes da posse. O ministro da Cultura, Celso Furtado, teve também destacada participação na articulação política na Constituinte.

¹ Sobre as mudanças fundamentais nas políticas culturais trazidas pelo governo Lula, vide BOLAÑO; GOLIN; BRITTOS; MOTA, J. Introdução: desafios às políticas culturais e ao campo artístico e intelectual no Brasil no final da primeira década do século XXI. In: BOLAÑO; GOLIN; BRITTOS (Orgs). Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010. No presente texto nos limitaremos ao problema das leis de incentivo fiscal.

Com a promulgação da Constituição Federal, no ano 1988, a cultura passou a ser considerada direito cultural. Como bem lembra Silva (2006), a inclusão dos artigos 215² e 216³ na Carta Magna significa que o direito à cultura exige a atuação positiva do Estado, cuja realização efetiva postula uma política cultural oficial, de maneira que a ação cultural do Estado há de ser a ação afirmativa que busque realizar a equalização dos socialmente desiguais, para que todos, igualmente, possam auferir os benefícios provenientes desse setor. Cunha Filho, por sua vez, problematizando a amplitude do conceito de cultura definido no referido artigo 216, afirma que “pela primeira vez um texto constitucional reconheceu a importância e plena abrangência da cultura na formação da civilização” (CUNHA FILHO, 2000, p. 30)⁴.

Dispondo sobre deduções do imposto de renda concedidas a operações de apoio, por parte de pessoas físicas ou jurídicas, a empreendimentos de caráter cultural ou artístico, a Lei Sarney procurava reduzir o dirigismo estatal em matéria de política cultural, com o objetivo de democratizar a produção e o acesso à cultura no território nacional, abrindo os canais para a expansão da criatividade. Qualquer contribuinte do imposto de renda teria a possibilidade de fomentar a cultura através do mecanismo da renúncia fiscal. O que se pretendia ao inserir novos atores no setor da cultura era uma mudança estrutural de fundo, inaugurando uma nova fase para a política cultural no Brasil, bem na perspectiva de Furtado das relações entre cultura e desenvolvimento e de acordo com o espírito da nova Constituição Federal.

² 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. (Ver: http://www.dji.com.br/constituicao_federal/cf215a216.htm.)

³ Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I as formas de expressão; II os modos de criar, fazer e viver; III as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Ver: http://www.dji.com.br/constituicao_federal/cf215a216.htm.)

⁴ Na verdade, a avaliação do autor cujo objetivo é especificar de forma rigorosa os direitos culturais e a respeito da amplitude da definição é positiva. Para ele, esses direitos são “atinentes às artes, à memória coletiva e à transmissão de conhecimentos”, havendo em todos eles “um forte aroma feito com essências de passado, presente e futuro” (CUNHA FILHO, p. 33).

Assim, a lei estabelecia uma relação entre poder público e setor privado, na qual o primeiro abdicava de parte dos impostos devidos pelo segundo, em favor do investimento do montante em cinema, teatro, literatura, artes plásticas e patrimônio. O objetivo não era apenas estabelecer incentivos fiscais às produções culturais, mas, de modo mais substancial, criar um mercado cultural nacional, para além dos limites das formas tradicionais de ação do Estado na área — sem, no entanto, desmontar o aparato institucional existente, como se fará depois — ou dos oligopólios que passaram a dominar o setor no país desde os inícios dos anos 1970, com a constituição do modelo oligopolista de organização do sistema brasileiro de televisão (BOLAÑO, 1988).

Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura (FURTADO, 1987), o ministro afirmava que a criação da Lei Sarney pretendia, entre outros objetivos, incitar a sociedade a assumir a iniciativa no plano do desenvolvimento cultural: “Vocês, instituições culturais da sociedade civil, grupos etc., tomem a iniciativa, busquem recursos, os controlem, e o Estado está aí para apoiar essas iniciativas, mas não para substituir a sociedade”⁵. É muito importante enfatizar que, para Furtado, a Lei Sarney é a instrumentalização do seu ponto de vista segundo o qual “cultura, se tem uma dimensão econômica, não é economia”.

Assim, “as coisas essenciais em cultura valem por si mesmas, ao passo que na economia tudo vale como um meio. São duas lógicas totalmente diferentes, a lógica dos meios e a lógica dos fins. E a Lei Sarney veio não para canalizar recursos para a cultura, propriamente, mas para incitar a sociedade a assumir a iniciativa no plano da cultura” (Idem). É interessante reproduzir um exemplo dado pelo ministro, numa dada altura da entrevista, para esclarecer o espírito da proposta. A questão fazia referência à possibilidade de um pequeno empresário, um quitandeiro da vizinhança, beneficiar-se da lei. Furtado responde:

Bem, para participar da Lei Sarney é necessário que a pessoa seja contribuinte do imposto de renda. Digamos que esse seu quitandeiro seja contribuinte [...] Ele precisa, portanto, ser educado nessa direção, é preciso que ele compreenda que uma iniciativa cultural que diz respeito a sua própria

⁵ FURTADO, C. Roda Viva, TV Cultura, 1987.

vida também passa a depender dele. Se ele está numa cidade pequena, por exemplo, e necessita de um espaço cultural que não existe □ de uma biblioteca, de um setor, um lugar onde, por exemplo, se possa ter cinema amador, apoiar grupos de teatro local, qualquer atividade cultural □ ele pode tomar a iniciativa e se reunir com um grupo de pessoas e contribuir com seus próprios recursos para a efetivação desse projeto (Idem).

Em seguida, afirma que a efetivação do projeto dependerá muito do “mundo da cultura. Porque a Lei Sarney é um desafio ao mundo da cultura”. E explica:

Nós queremos que na cidade onde está esse quitandeiro, as pessoas que fazem teatro, as que se interessam por cinema amador, as que se interessam por qualquer forma de vida cultural, que essas pessoas se organizem, apresentem seus projetos e façam uma campanha dentro de sua própria comunidade □ como se diz, “passem um pires” □ e digam: “Olha, você que vive aqui, não quer melhorar as condições de vida dessa comunidade. Pois nos organizemos” (Idem).

Apenas uma última citação referente a uma pergunta de Milton Coelho da Graça, que denuncia o surgimento de corretores da Lei Sarney em São Paulo:

Mas, Milton, pela primeira vez há uma lei de incentivos fiscais no Brasil que diz taxativamente que é proibida toda forma de corretagem. Eu sou do ramo. Vi as leis que □ de incentivos fiscais no Nordeste, que fui quem as iniciou, como foram desviadas em certos momentos [...] Portanto, quando você encontrar alguém por aí fazendo corretagem, peço □he que denuncie ou que envie uma comunicação ao Ministério da Cultura [...] Nós vamos saber quais são esses projetos que estão saindo desses processos de corretagem, e nós saberemos como glosá □os lá no Ministério da Fazenda (Idem).

Parece claro, portanto, o sentido democratizante da Lei: sua preocupação com a cultura represada que existe nas comunidades locais, nos contextos de vida das camadas populares; sua de □hição dos mecanismos de □nciamento como instrumentais para algo maior, não econômico, para a cultura vista como fator de identidade e de recuperação da autoestima de uma população recém □saída de duas décadas de repressão política.

Nessas condições, dizia Furtado, mais ou menos à mesma época, “cumpre-nos pensar em desenvolvimento a partir de uma visualização dos fins substantivos que desejamos alcançar, e não da lógica dos meios que nos é imposta do exterior” (FURTADO, 1984, p. 30). Assim, “o debate sobre as opções do desenvolvimento exige hoje uma reflexão prévia sobre cultura brasileira”, em que a questão essencial é:

Como preservar o gênio inventivo de nossa cultura em face da necessidade de assimilar técnicas que, se aumentam nossa capacidade de ação, nossa eficiência, também são vetores de valores que com frequência mutilam nossa identidade cultural? [...] Esse problema se coloca hoje um pouco por toda parte, na medida em que a produção de bens culturais transformou-se em ciclópico negócio e uma das leis que regem esse negócio é a uniformização dos padrões de comportamento, base da criação dos grandes mercados (Idem, p. 31).

A solução de Furtado não passa obviamente pelo reforço do “ciclópico negócio” em que se transformou a produção cultural, mas pela inversão da lógica que preside as relações entre “a cultura como sistema de valores e o processo de desenvolvimento das forças produtivas, entre a lógica dos fins, que rege a cultura, e a dos meios, razão instrumental inerente à acumulação” (Idem).

Da Lei Sarney à Lei Rouanet

O governo de Fernando Collor, no bojo de uma reforma administrativa de cunho neoliberal, promoverá, ao contrário do anterior, um ataque radical à institucionalidade prevaiente no campo da cultura:

Nesse curto período de dois anos, foram extintos o Ministério da Cultura, criado em 1987, responsável pela organização de festivais, prêmios, realizações de pesquisas, formação profissional na área, conservação de películas; o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado em 1976 para regular e fiscalizar as atividades cinematográficas e videográficas e, principalmente, no que nos interessa, a EMBRAFILME, que, desde 1969, cumpria a função primordial de financiamento da produção, distribuição e exibição do filme nacional (BOLAÑO, 2007, p. 35).

Sob a alegação de que havia desvios de verbas, a reforma fiscal do governo Collor suspendeu também o sistema de incentivos fiscais à cultura, revogando a Lei Sarney, que voltaria, no entanto, sob nova roupagem, depois da substituição de Ipojuca Pontes pelo diplomata Sérgio Paulo Rouanet como secretário nacional de Cultura. Assim, em 23 de novembro de 1991, é sancionada a Lei n. 8.313, conhecida como Lei Rouanet, que restabelecia mecanismos da Lei n. 7.505 (Lei Sarney), e instituía o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)⁶. Em 1992, Collor empreende mais uma ação no setor de incentivo a produção cultural com a aprovação a Lei n. 8.401⁷, que dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em vídeo, que estimula a produção, distribuição, exibição e divulgação dessas obras no Brasil e no exterior⁸.

Em 1993, o novo presidente, Itamar Franco, assina a Lei n. 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, uma releitura da Lei n. 8.401, especialmente no que se refere aos incentivos fiscais (BOLAÑO, 2007). Finalmente, uma vez destruído o sistema anterior de financiamento estatal, com as reformas de Collor de Mello, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual acabam se constituindo no mecanismo único de financiamento da cultura, totalmente baseado no modelo de incentivos fiscais. No caso da Lei do Audiovisual as deduções chegam a 100% dos valores, e as empresas inseridas no processo participam dos eventuais rendimentos do negócio.

⁶ O Pronac, na verdade, criava três mecanismos de captação de recursos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o sistema de incentivo fiscais via Lei Rouanet. O Ficart nunca saiu do papel, pois não possuía mecanismo de incentivo fiscal, além do que não foi regulamentado. O FNC é uma releitura do antigo Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei n. 7.505/86, com objetivo de captar e destinar recursos para projetos enquadrados nos moldes do Pronac (LEI ROUANET, n. 8.313/91, Cap. II Art. 4º). Assim, durante os governos Collor e FHC, o FNC funcionou como uma ferramenta de canalização de recursos, geridos exclusivamente segundo critérios estabelecidos pelo MinC, para apoiar projetos não sustentáveis via mercado através de mecenato privado a partir de incentivos fiscais (NOVA LEI DA CULTURA, 2011, p. 19).

⁷ Mesmo tendo mobilizado muitos atores sociais na sua elaboração, a Lei n. 8.401 foi assinada pelo Poder Executivo com 11 vetos (BOLAÑO, 2007, p. 36).

⁸ Ver: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L8401.htm>.

⁹ A dedução permitida pelo Artigo 1º da Lei n. 8.685/93 está limitada a 3% do imposto devido, tanto para pessoas físicas como para pessoas jurídicas. O limite máximo para o aporte de recursos objeto dos incentivos por projeto é de 3 milhões de reais. As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real poderão, ainda, abater o total dos investimentos efetuados como despesa operacional, com resultados positivos na redução do imposto devido.

Segundo Manoel Rangel (2010), diretor-presidente da Agência Nacional de Cinema (Ancine), a edição da Lei n. 8.685/93 criou para a atividade audiovisual um mecanismo específico de incentivo fiscal. Sua ação veio a se somar aos mecanismos previstos na lei de incentivo à cultura (Lei Rouanet), que se aplicavam à atividade audiovisual (e ainda se aplicam). Assim, de acordo com a Lei n. 8.685/93, um projeto audiovisual pode beneficiar-se dos dois mecanismos concomitantemente, desde que para financiar despesas distintas, sendo vedado o apoio a projetos de natureza publicitária. Para o autor, a combinação da Lei Rouanet com a Lei do Audiovisual contribuiu para que o setor do audiovisual produzisse ações pontuais de relevância, especialmente após o ano 1995, com o chamado cinema da retomada.

Porém, ainda na década de 1990, foi possível perceber um ambiente de crise, evidenciado, primeiro, nos reduzidos recursos aplicados no setor; segundo, na inoperância da Secretaria do Audiovisual e ausência de articulação entre os agentes privados e o Estado. Diante desse cenário, em dezembro de 1996, o presidente Fernando Henrique Cardoso, através da Lei n. 9.323, altera o limite de dedução no caso de pessoas jurídicas. Ampliava-se o limite de descontos permitidos às empresas patrocinadoras de projetos culturais de 2% para 5% de seu imposto devido. O governo Cardoso, sob o comando do ministro Francisco Weffort, procurou também desburocratizar os procedimentos, agilizando a autorização para captação de recursos. Além disso, tratou de estimular o desenvolvimento de um mercado de intermediação, isto é, de apresentação dos projetos às empresas segundo padrões profissionais (Weffort e Souza, 1998), em nítida oposição à perspectiva anterior de Furtado, contra a corretagem, como vimos.

Não obstante o sucesso alegado pelo ministro em relação ao aumento da captação¹⁰, as críticas não se fizeram esperar. Simis (1998), por exemplo, sintetiza da forma mais adequada a essência do modelo implantado no país nos anos 1990, quando se estabelece

¹⁰ Para Weffort e Souza essas reformas foram essenciais para ampliar o número de empresas, privadas ou públicas, que compunham o sistema de mecenato privado. Segundo ele, no ano 1994 elas não eram mais do que 72, em sua maioria bancos e empresas multinacionais; no ano 1995 somaram 235, pulando para 640 em 1996 e chegando a 1.125 em 1997 (WEFFORT; SOUZA, 1998).

uma nova relação da produção cultural com o Estado, que passa a se comportar como uma espécie de mecenas — na medida inclusive em que várias das empresas beneficiadas pela isenção fiscal são públicas —, mas é o contribuinte quem —hancia, de fato, uma política de —hanciamento que credita a iniciativa à empresa privada. Assim, “se por um lado já não há tutela do governo [como na época do governo militar], com comissões que selecionam —mes aptos a obter recursos do Estado, o que conta é a capacidade do produtor em atrair uma empresa contribuinte de impostos que, por sua vez, não corre qualquer risco” (SIMIS, 1998, p. 7).

Com isso, a autora aponta que a Lei Rouanet possibilitou à iniciativa privada o controle do setor, de modo que as empresas podem gerenciar com toda a liberdade a escolha do projeto que mais lhes interesse, na medida em que existem muito mais projetos aprovados para patrocínio que dinheiro disponível para os patrocinar. A gestora cultural Sheron Hess vai além ao lembrar que, no Brasil, “as leis de incentivo contrariam princípios republicanos, ao transferir para empresas a tarefa de decidir, com base em critérios privados, individuais e não necessariamente qualificados, quais projetos culturais receberão recursos públicos” (HESS, 2009). Na mesma linha, o consultor Yacov Sarkovas afirma:

No Brasil, a Lei do Audiovisual permite dedução integral no imposto a pagar e, ainda, o abatimento como despesa, reduzindo o imposto acima do valor aplicado. O resultado é um ganho real de mais de 130% ao “investidor”, sem risco. Espectadores cidadãos não se dão conta de que as marcas que aparecem na abertura dos —mes brasileiros são de empresas que ganham dinheiro público para —ngir que são investidoras culturais e decidir que aquele —me, e não outro, deva ser produzido (SARKOVAS, 2008).

Na verdade, esse modelo de —hanciamento e de gestão da política cultural, de corte neo-liberal, iniciado no governo Collor e aperfeiçoado por Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, só aparentemente guarda semelhança com aquele implantado por Celso Furtado, quando esteve à frente do Ministério da Cultura, que introduziu um sistema de incentivos

Isso, sem dismantlar a estrutura institucional existente, apenas parcialmente recomposta com a recriação do ministério extinto por Collor. Ainda que neste texto nos detenhamos nas políticas de incentivo, salientar as diferenças é algo fundamental.

No que se refere ao processo de julgamento dos projetos, por exemplo, a Lei Rouanet, ao contrário da lei anterior, veda a apreciação subjetiva dos projetos incentivados quanto ao seu valor artístico ou cultural, o que tira qualquer possibilidade de o Ministério da Cultura escolher os projetos a ser financiados. Há uma comissão de pareceristas, vinculada ao MinC, que define quais projetos podem ser incentivados, mas os critérios de julgamento referem-se apenas a méritos técnicos, como a coerência entre o orçamento proposto e as realizações previstas.

Contudo, a ruptura com o projeto que, segundo Furtado, estava na base da Lei Sarney fica mais evidente com a decisão tomada no governo Collor de restringir o direito aos incentivos fiscais às empresas que operam em regime de lucro real, excluindo, portanto, as pequenas empresas que declaram o imposto de renda de acordo com a regra do lucro presumido¹¹. Se somarmos a isso a mudança citada anteriormente, do governo Cardoso, no que diz respeito ao estímulo à intermediação, conclui-se que houve uma reversão completa do espírito do projeto defendido por Furtado. De uma perspectiva não economicista, que entendia a cultura como fator de desenvolvimento, possuindo um valor intrínseco, não monetizável, passa-se a uma visão da cultura como “um bom negócio”, nos termos do ministro Weffort¹².

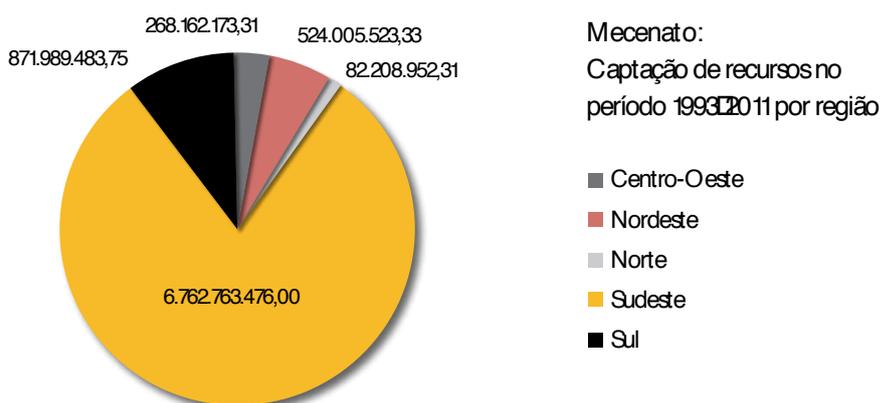
Do privilégio às iniciativas locais, comunitárias, identitárias que se pretendia, passa-se ao grande jogo dos atores hegemônicos, em que as empresas oligopolistas ou

¹¹ As pequenas empresas podem optar pela utilização do sistema de lucro presumido para o cálculo do Imposto de Renda, o que proporciona vantagens, como a dispensa da escrituração contábil pelo fisco federal, desde que seja mantido o livro-caixa. A contabilidade é mais simples e a fiscalização, mais fácil, pois é preciso apenas conhecer a receita bruta total para se obter o valor do tributo devido. As grandes empresas, ao contrário, estão restritas ao regime de lucro real. Ao definir que apenas as empresas submetidas a este último regime podem beneficiar-se do sistema de incentivos, a Lei Rouanet exclui justamente as pequenas empresas que a Lei Sarney pretendia priorizar. (Ver: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-cultura-como-marketing-e-negocio>. Acesso em: 23 abr. 2011.)

¹² WEFFORT; SOUZA, 1998.

monopolistas, públicas ou privadas, passam a ditar a política cultural brasileira segundo critérios mercantis. Vence também, como se observará ao analisar os números, a grande indústria cultural, em detrimento dos artistas e grupos amadores, independentes, populares etc. A concentração regional dos incentivos, conforme podemos observar no gráfico 1, decorre da própria definição sobre os atores aptos a participar do processo, na medida em que as maiores empresas do país, que operam em regime de lucro real, se concentram no eixo político-econômico do Sudeste.

gráfico 1: Captação de recursos por região



Fonte: Elaborado pelos autores com base em dados do SalicNet

Ainda que o Sudeste concentre aproximadamente 80% do total dos recursos captados, a Região Nordeste apresenta grande destaque na concentração de grupos culturais por municípios. Um exemplo disso é observado quando avaliamos o percentual de municípios que realizam festivais ou mostras de manifestação tradicional.

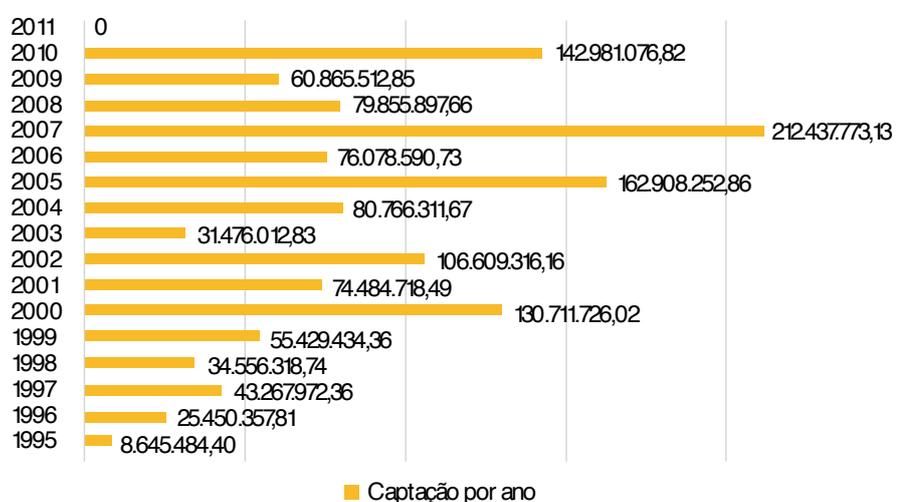
[...] a maior média regional no que se refere ao percentual de municípios que realizam festivais ou mostras de manifestação tradicional popular, com 60,69% seguida pelas regiões e Norte (59,49), Sudeste (47,97), Sul (39,8%)

e Centro-Oeste (37%) (BOLAÑO; AZEVEDO, 2011, p. 12). Além da concentração de recursos na região Sudeste, é nesta mesma região onde se concentram também as cabeças de rede do oligopólio televisivo e as sedes dos grandes conglomerados de mídia e culturais do país.

A centralização de recursos e incentivos públicos no setor cultural [por exemplo] resulta na falta de infraestrutura cultural (principalmente capacitação e equipamentos culturais) em regiões distantes dos principais centros econômicos do país, [sobretudo quando olhamos] o caso da região Nordeste (BOLAÑO; AZEVEDO, 2011, p. 21).

Em todo caso, o volume da arrecadação ampliou-se consideravelmente entre os anos de 1993 e 2011, como mostra o gráfico 2.

gráfico 2: FNC - Captação de recursos (1993-2011)



Fonte: Elaborado pelos autores com base em dados do SalicNet

Quando ocorreu a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, o sistema de renúncia fiscal já havia constituído um mercado de dimensões nada desprezíveis, comandando a tese do ministro Welton. A cultura era certamente um bom negócio. Um negócio para poucos.

Contradições do governo Lula

No ano 2003, o ministro da Cultura do governo Lula, Gilberto Gil, remodela a estrutura do MinC e promove uma série de iniciativas para começar por dar maior visibilidade à “economia da cultura”, envolvendo instituições de pesquisa, como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), a Fundação Getúlio Vargas (FGV), a Faculdade de Campinas (Facamp), ou a Coordenação Geral de Economia da Cultura e Estudos Culturais (CGECEC), da Secretaria de Políticas Culturais do MinC — com o objetivo de analisar o cenário e contribuir na formulação das políticas públicas culturais permanentes.

Assim, a CGECEC supervisiona a elaboração de dezenas de pesquisas com o intuito de obter dados qualificados sobre temas que vão desde o impacto econômico da cultura e de seus diversos setores até a distribuição regional dos equipamentos culturais. O relatório *Cultura em Números*, publicado no ano 2010, destaca que o MinC inicia uma nova fase no planejamento das políticas culturais do país. Segundo o relatório, a sociedade civil assume uma nova posição, já que passará a ter acesso às informações sobre o setor cultural, o que contribuirá para avaliar os resultados das políticas, dos programas e das ações culturais e para formular propostas de construção para o setor.

Por outro lado, o governo Lula empenhou-se na criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Segundo o MinC, o PNC¹³, idealizado no ano 2003 com a realização do Seminário Cultura para Todos, promovido

¹³ No ano 2005 ocorreu a 1ª Conferência Nacional de Cultura, a partir da qual se propôs a Emenda Constitucional n. 48, prevendo a criação do PNC. Em 2006, tramitou na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados para detalhamento de suas diretrizes, sob a forma de Projeto de Lei n. 6835. No ano 2007, o MinC e a Câmara estabeleceram um quadro de audiências públicas para discutir o PNC, a partir das quais se esperava agendar para o ano 2008 seminários regionais e listas de discussão pela internet, visando aprimorar o plano e conferir legitimidade a ele (BOLAÑO; BRITTOS; GOLIN; MOTA, 2010, p. 24).

pelo MinC e consolidado no ano 2005 com a Conferência Nacional de Cultura (CNC), objetiva reconhecer como parte de uma nova geração dos direitos humanos a produção cultural no Brasil. Porém, para efetivar tal reconhecimento e incorporá-lo ao cenário político e social, é necessário que um amplo acordo de política tenha um referencial de gerenciamento.

A primeira edição do caderno de diretrizes do PNC, publicada em 2008 pelo MinC, destaca que o plano busca abranger as demandas culturais do país, fomentando o pluralismo e, sobretudo, investindo na promoção da equidade e universalização do acesso à produção e no usufruto dos bens e serviços culturais. Para tanto, toma como ponto de partida um abrangente diagnóstico sobre as condições em que ocorrem as manifestações e experiências culturais e propõe orientações para a atuação do Estado no processo. Segundo o ministério, o PNC possibilitará a abertura de caminhos para a concretização do Sistema Nacional de Cultura (SNC), beneficiado pela efetiva integração de fóruns, conselhos e outras instâncias de participação federal, estadual e municipal¹⁴.

Os programas de fomento criados na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no MinC sinalizam um possível fortalecimento na relação entre Estado e sociedade, especialmente no que se refere à parcela produtora de conteúdo. Programas como Cultura Viva, Pontos de Cultura, Programadora Brasil, DocTV, Cultura e Cidadania ou Teia (re)configuraram o papel do ministério, pois objetivavam ampliar o acesso para a realidade de cada região produtora de cultura no Brasil, colaborando para qualificar o debate e fomentar uma nova compreensão do fenômeno cultural¹⁵. No entanto, tais iniciativas não chegaram a configurar-se como política de Estado, permanecendo sujeitas ao vai e vem das políticas macroeconômicas ou às idiosincrasias dos governos

¹⁴ Segundo o MinC, o SNC deve funcionar como ferramenta de articulação, gestão, comunicação e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, mediante a pactuação entre agentes federados e sociedade civil. Dessa forma, o SNC contribuirá para consolidar o PNC e implantar políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, promovendo, assim, o desenvolvimento social com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional (MOTA, 2010, p. 11).

¹⁵ COSTA, Henrique. "Plano Nacional traça diretrizes para políticas de comunicação". 2008. Disponível em: http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=3705. Acesso em: 18 mar. 2011.

de plantão, o que dificulta uma mudança radical e efetiva em direção a uma política cultural entendida como política de desenvolvimento a longo prazo¹⁶.

Além disso, e esse é o aspecto que nos interessa mais de perto neste artigo, não ocorreram mudanças nos mecanismos de incentivo, permanecendo o sistema, a esse respeito, o mesmo do período Collor-Franco-Cardoso. Assim, as leis de incentivo à cultura, que possuem como principal fonte o mecenato privado, não foram alteradas durante o governo Lula. Elas continuam sendo o principal instrumento de incentivo à cultura do ministério. Se, por um lado, programas como o Cultura Viva sinalizam para uma democratização da cultura, incorporando setores da sociedade antes excluídos aos processos de produção, criação e difusão cultural, por outro, eles entram em contradição com uma gestão que preserva essencialmente o modelo anterior.

O próprio MinC, sob o governo Lula, demonstrou consciência do problema e é certamente por isso que acabou encaminhando o projeto do Procultura. Assim, no ano 2010, o ministério publicou em seu portal que 78% do volume de dinheiro aprovado pelo MinC para captação se referia a projetos da Região Sudeste. De acordo com o MinC, apenas São Paulo ficou com 39% do total. Além disso, ao analisar a relação total dos agentes captadores, observou-se que muitas regiões do país não conseguiram captar nenhum financiamento para projetos culturais pela Lei Rouanet. Célio Turino (2009), idealizador do programa Cultura Viva do MinC, lembra que 50% dos recursos captados concentram-se em apenas 3% dos proponentes, outros 20% ficam com o restante do recurso, sendo que 80% dos agentes envolvidos no processo não conseguem captar nenhum recurso¹⁷.

¹⁶ Audiência pública realizada em abril de 2011 discutiu os cortes orçamentários executados pelo governo Dilma. O veto presidencial à Lei de Orçamento Anual de 2011 (LOA) reduziu o orçamento proposto pelo Congresso, que será reduzido de 2,1 bilhões de reais para 806 milhões de reais. De acordo com a ministra Ana Hollanda, que participou da audiência, essa ação obriga o Ministério a agir "com inteligência" e a realizar suas atividades através de níveis de prioridade. Segundo a deputada Jandira Feghali (PC do BRJ), o corte atinge diretamente várias ações do MinC, especialmente o programa Cultura Viva, que teve seu orçamento reduzido em 50%. Ela explica que os impactos dos cortes do orçamento no MinC sinalizam a necessidade de pensar a estrutura geral do ministério, sobretudo a visão de cultura como política de Estado. (AGOSTINHO; AFONSO, 2011).

¹⁷ Turino denuncia que esses 3% mencionados se referem a apenas 100 pessoas, empresas ou instituições. (TURINO, 2009, p. 197).

O ministério reconhece que o recurso público da renúncia fiscal, via mecenato, acaba prejudicando a diversidade cultural do país. Além disso, a Lei Rouanet não conseguiu democratizar o acesso à produção e fruição dos bens culturais¹⁸. De acordo com pesquisa realizada pelo IBGE e publicada no caderno de indicadores do MinC, Cultura em Números¹⁹, apenas 14% da população brasileira vai regularmente aos cinemas; 92% não frequentam museus; 93% nunca foram a uma exposição de arte; 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança; e 90% dos municípios do país não possuem cinemas, teatros, museus nem centros culturais.

Nessas condições, o MinC elaborará, no ano 2009, uma proposta para substituição da Lei Rouanet que nem sequer conseguirá estimular o empresariado a investir em cultura, pois mesmo com a renúncia fiscal de 100%, apenas 5% do universo de empresas que operam em regime de lucro real usam o mecanismo da lei que foi discutida em seminários e audiências públicas em 19 estados. Ela ficou disponível na rede por 45 dias para consulta pública e recebeu quase 2 mil propostas, sendo 925 contribuições individuais e 757 coletivas. O objetivo seria mudar uma situação em que somente 20% dos 6 mil projetos culturais aprovados por ano conseguem patrocínio. (NOVA LEI DA CULTURA, 2011).

Análise de dados

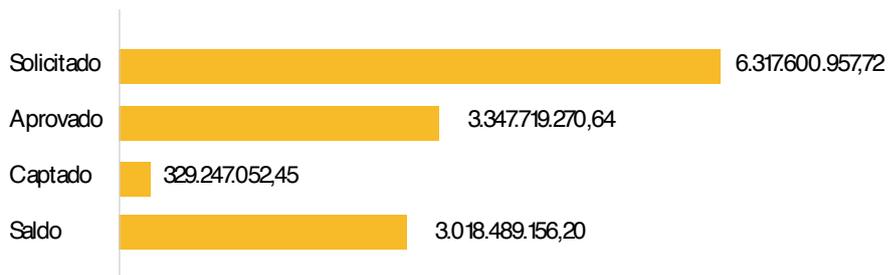
Com o objetivo de sistematizar as informações estatísticas das atividades do MinC, a Secretaria de Incentivo e Fomento à Cultura (SeC) tornou disponível, no início do ano 2009, os dados do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura, o SalicNet²⁰. O sistema permite o acesso a todos os projetos, proponentes e incentivadores que encaminharam suas propostas desde 1992, organizando as informações consolidadas e os quadros comparativos relacionados ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Os gráficos 3 e 4 apresentam, respectivamente, os dados referentes ao total geral dos valores captados e ao número de beneficiados, pessoa física.

¹⁸ “Nova Lei da Cultura: mais recursos, mais bem aplicados, para todas as dimensões da Cultura, em todas as dimensões do Brasil”, 2011, p. 7. (Ver: <http://blogscultura.gov.br/blogdarouanet/category/publicacoes/>.)

¹⁹ Ver: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura_em_numeros_2009_01al.pdf.

²⁰ Ver: <http://sistemascultura.gov.br/saliconet/Saliconet/Saliconet.php>.

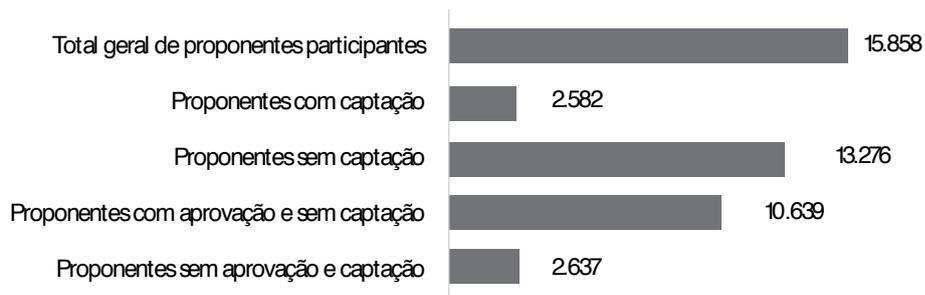
gráfico 3: Captação de recursos via mecenato pessoa física (1993-2010)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Ministério da Cultura, SalicNet

Observa-se do gráfico 3 que do total geral dos valores solicitados apenas 53% foram aprovados, sendo que, desse percentual, apenas 10% dos recursos foram efetivamente captados. O gráfico 4, por sua vez, mostra que, do total de proponentes pessoa física que participaram de todo o processo, apenas 16% conseguiram efetivamente aprovar seus projetos.

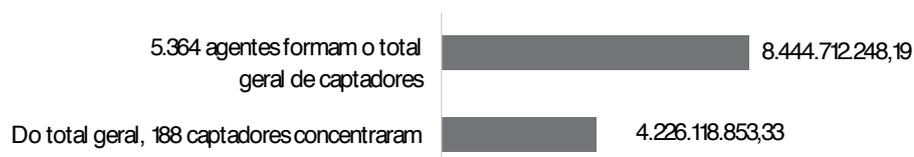
gráfico 4: Proponentes pessoa física (1993-2010)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Ministério da Cultura, SalicNet

Por outro lado, no que se refere à captação por pessoa jurídica, como se pode observar no gráfico 5, 0,93% dos captadores concentram 28,69% do montante captado, ou seja, menos de 1% dos proponentes receberam quase 30% do valor captado. Essa concentração pode ser explicitada também ao relacionar os 200 maiores (entre os 5.364 captadores efetivos) que receberam aproximadamente 55% do total dos incentivos. Se considerássemos o conjunto dos projetos aprovados, essa concentração seria ainda muito maior²¹.

gráfico 5: Concentração dos recursos captados por pessoa jurídica (1993-2010)



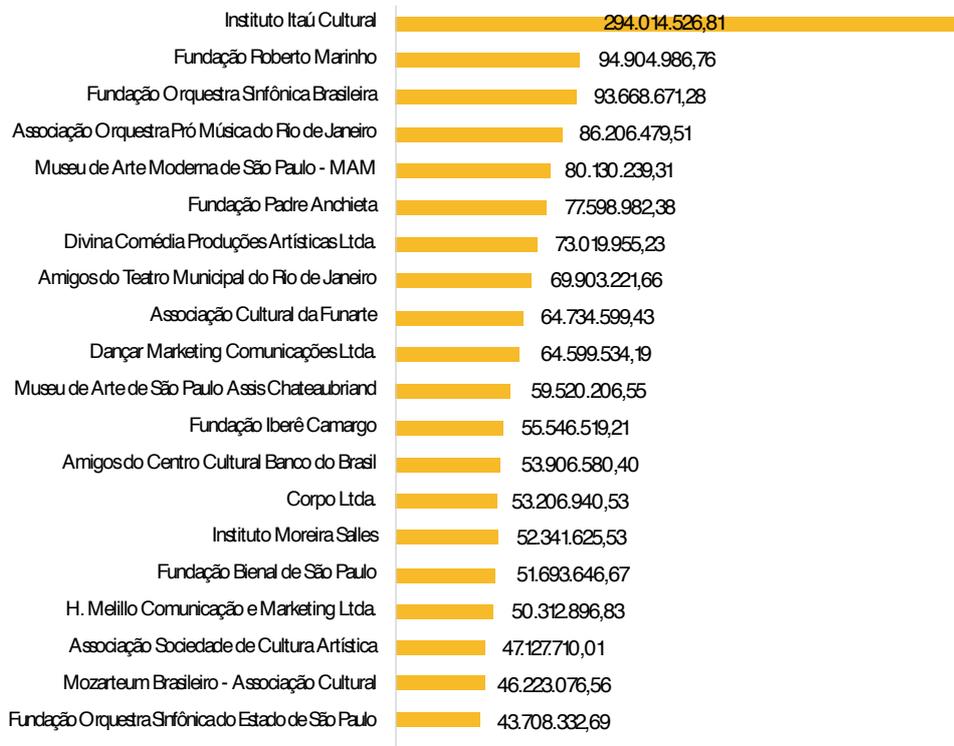
Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Ministério da Cultura, SalicNet

O gráfico 6 relaciona os 20 maiores captadores nos últimos 20 anos de políticas de incentivo à cultura. O Instituto Itaú Cultural lidera a lista, com 3,5% do total, seguido da Fundação Roberto Marinho, com 1,1%. É interessante notar que o Banco Itaú é, por outro lado, um dos principais patrocinadores. Lamentavelmente, o SalicNet não fornece dados a esse respeito, mas, verificando as relações de patrocinadores das instituições que figuram entre os 20 maiores captadores, nota-se, por exemplo, que o referido banco apoia boa parte dos 18 principais captadores, abaixo da Fundação Roberto Marinho. Seria importante saber se esse apoio é feito através de incentivo

²¹ De acordo com informações do SalicNet o total geral de propostas foi de 20.713, porém somente 5.364 conseguiram efetivamente captar os recursos para seus projetos.

iscal ou não, ou se apenas por iniciativa do Banco Itaú. Porém, não nos foi possível ter acesso a tais informações até a elaboração do presente artigo.

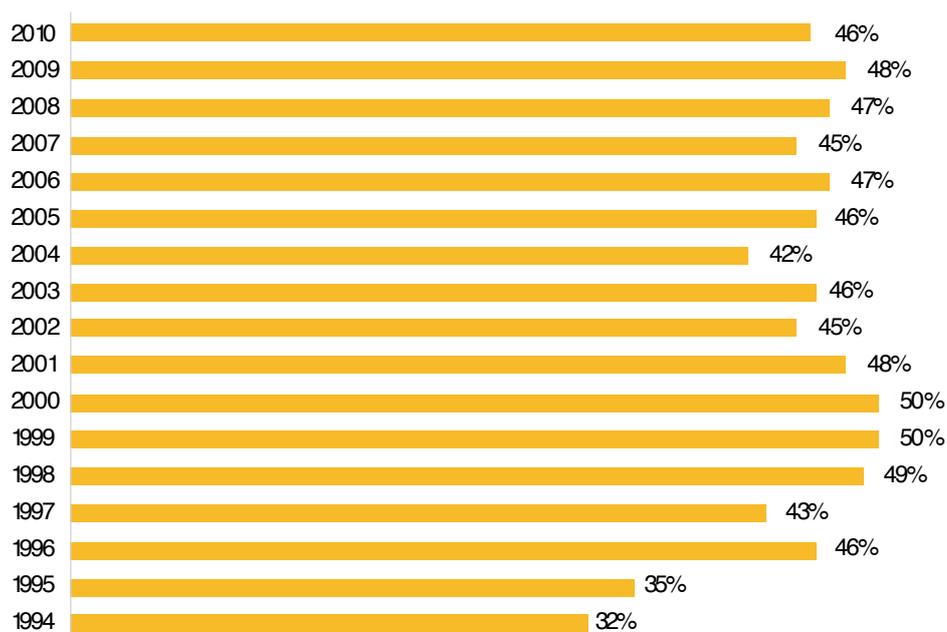
gráfico 6: Os 20 maiores captadores pessoa jurídica (1993-2010)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Ministério da Cultura, SalicNet

O gráfico 7 mostra a concentração, ano a ano, das verbas entre os 5% maiores captadores, pessoa jurídica, mecenato privado. Observa-se um movimento fortemente ascendente nos seis primeiros anos, passando de 32% no ano 1994, para 50% nos anos 1999 e 2000. A partir daí, há uma ligeira queda no ano 2002 (45%), mas se mantendo, em geral, até hoje, em torno dos 46%.

gráfico 7: Concentração do valor total captado nos 5% maiores captadores anuais



Fonte: Elaborado pelos autores a partir de dados do Ministério da Cultura, SalicNet

Na tabela 1, apresentamos a evolução da posição daqueles 20 maiores beneficiários, ano a ano, entre 1993 e 2010, explicitando quantas vezes e em quais anos conseguiram captar incentivos para seus projetos. Assim, a agência de marketing promocional H. Melillo Comunicação e Marketing Ltda., por exemplo, só captou recursos a partir de 2007, assumindo, não obstante, destacada posição no total dos 20 anos de possibilidade de captação na categoria pessoa jurídica.

tabela 1: Colocação ao longo dos anos dos 20 maiores captadores

| Colocação | CAPTADORES | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 |
|-----------|--|------|------|------|------|------|------|
| 1º | Instituto Itaú Cultural | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 |
| 2º | Fundação Roberto Marinho | 0 | 0 | 1 | 10 | 0 | 10 |
| 3º | Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira | 0 | 0 | 0 | 00 | 00 | 01 |
| 4º | Orquestra Pró Música do Rio de Janeiro | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 00 |
| 5º | Museu de Arte Moderna de São Paulo | 0 | 0 | 0 | 100 | 00 | 10 |
| 6º | Fundação Padre Anchieta | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 100 |
| 7º | Companhia Coletiva Produções Artísticas Ltda | 0 | 0 | 0 | 10 | 10 | 11 |
| 8º | Diálogos do Teatro Municipal do Rio | 0 | 0 | 0 | 0 | 000 | 00 |
| 9º | Associação Cultural da Funarte | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 10º | Manjar Marletim Cooperações Ltda | 0 | 0 | 0 | 0 | 110 | 100 |
| 11º | Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand | 0 | 0 | 0 | 200 | 0 | 10 |
| 12º | Fundação Iberê Caetano | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 13º | Diálogos do Centro Cultural Banco do Brasil | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 |
| 14º | Corão Ltda | 0 | 0 | 0 | 20 | 20 | 22 |
| 15º | Instituto Moreira Salles | 0 | 0 | 0 | 10 | 0 | 0 |
| 16º | Fundação Bienal de São Paulo | 0 | 0 | 0 | 0 | 00 | 0 |
| 17º | Comelillo Cooperações e Marletim Ltda | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 18º | Associação Sociedade de Cultura Artística | 0 | 0 | 0 | 00 | 01 | 00 |
| 19º | Marteau Brasileiro Associação Cultural | 0 | 0 | 0 | 00 | 120 | 01 |
| 20º | Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Fonte: Elaborado pelos autores a partir de dados do Ministério da Cultura, SalicNet

| | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 |
|-----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | |
| 0 | 10 | 0 | 10 | 2 | 2 | 0 | 10 | 0 | 10 | 20 | 10 | |
| 10 | 10 | 20 | 10 | 20 | 01 | 01 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | |
| 20 | 0 | 12 | 00 | 12 | 0 | 0 | 10 | 22 | 0 | 0 | 0 | |
| 10 | 10 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 11 | 0 | 0 | 02 | |
| 20 | 21 | 22 | 10 | 0 | 0 | 10 | 0 | 0 | 0 | 10 | 10 | |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 10 | 02 | 10 | 22 | 10 | 20 | 10 | 02 | |
| 201 | 010 | 0 | 002 | 200 | 00 | 210 | 100 | 20 | 0 | 1 | 0 | |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 00 | 1 | 1 | 102 | 00 | 0 | 200 | |
| 00 | 00 | 01 | 0 | 22 | 20 | 00 | 00 | 0 | 2 | 12 | 10 | |
| 0 | 11 | 20 | 01 | 00 | 00 | 000 | 00 | 00 | 00 | 10 | 0 | |
| 0 | 100 | 100 | 00 | 10 | 1 | 0 | 10 | 10 | 12 | 20 | 20 | |
| 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 000 | 100 | 000 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| 20 | 10 | 11 | 00 | 0 | 120 | 0 | 20 | 100 | 21 | 20 | 00 | |
| 0 | 0 | 0 | 10 | 00 | 11 | 12 | 21 | 00 | 0 | 0 | 0 | |
| 10 | 000 | 100 | 00 | 00 | 00 | 110 | 00 | 010 | 100 | 0 | 2 | |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 20 | 0 | 0 | 0 | |
| 20 | 00 | 00 | 00 | 00 | 20 | 00 | 00 | 01 | 10 | 0 | 11 | |
| 0 | 0 | 10 | 0 | 10 | 10 | 20 | 00 | 00 | 00 | 00 | 00 | |
| 0 | 000 | 0 | 1002 | 0 | 0 | 00 | 10 | 0 | 10 | 10 | 0 | |

Procultura: uma nova lei de incentivo à cultura

O Projeto de Lei n. 6.722/2010, que substitui a Lei Rouanet (Lei n. 8.313/91), foi encaminhado ao Congresso pelo Ministério da Cultura no início do ano 2010. No Chal de 2010, a Comissão de Educação e Cultura (CEC) da Câmara dos Deputados aprovou o PL n. 1.139/07, que substitui o PL n. 6.722/10, alterado pela relatora da proposta, a deputada Alice Portugal (PCdoB/BA). Segundo a relatora o substitutivo agrupa oito propostas sobre o tema²². Atualmente o texto encontra-se na Comissão de Finanças e Tributação (CFT)²³ e ainda deve passar pela Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania (CCJC) antes de ir para o Senado.

A deputada Alice Portugal destaca no relatório²⁴ da CEC que a nova lei terá como meta ampliar os recursos, fortalecendo o FNC, e reduzir a importância relativa do mecenato privado como fonte de estímulo à cultura. Segundo os dados apresentados, de cada 10 reais investidos na cultura atualmente 9 reais referem-se a dinheiro público ou a incentivos fiscais. Além disso, procura-se reduzir a concentração regional dos recursos. De acordo com o projeto, o governo federal pretende injetar 2% do Orçamento Geral da União no Fundo Nacional de Cultura (FNC), que teria princípios de diluição de recursos entre diversos projetos, inclusive considerando a concentração regional e seus níveis de impacto na sociedade.

²² Durante sua tramitação o PL n. 6.722/2010 recebeu sete apensos: PLs 2.151/07, 2.575/07, 3.301/08, 3.686/08, 4.143/08, 6.722/10 e 7.250/10. Todos discutem propostas de mudança sobre as leis de incentivo à cultura.

²³ Ver tramitação: http://www.camara.gov.br/sileg/Prop_Detalhe.asp?id=352711.

²⁴ Publicado no Chal do ano 2010. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/815293.pdf>.

Acesso em: 10 maio 2011.

Em abril do ano 2011, foi criada uma Frente Parlamentar Mista de Apoio à Cultura, formada por mais de 300 deputados e senadores e presidida pela deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ)²⁵. Foi apresentado ao presidente da Câmara, Marco Maia (PT/RS), um documento pedindo agilidade no exame das propostas de Emenda Constitucional n. 150/2003²⁶, que prevê 2% do orçamento da União para a cultura²⁷, e n. 416/2005²⁸, que cria o Sistema Nacional de Cultura; além do projeto n. 5.798/2009, que cria o Vale Cultura.

A tabela 2 compara as diferentes leis de incentivo à cultura do Brasil, desde a extinta Lei Sarney até a proposta original de reforma da Lei Rouanet e o substitutivo, como já dito, em tramitação no Congresso Nacional.

²⁵ Ver: <http://www.culturaemercado.com.br/cenario/politica/frente-parlamentar-mista-de-apoio-a-cultura-e-lancada-oficialmente/>.

²⁶ Ver tramitação da PEC 150/2003: http://www.camara.gov.br/sileg/Prop_Detalhe.asp?id=131237.

²⁷ De acordo com informações do Congresso, o Ministério da Cultura possui o segundo menor orçamento nacional. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=yRF1esZn_k8. Acesso em: 5 maio 2011.

²⁸ Ver tramitação da PEC 416/2005: http://www.camara.gov.br/sileg/Prop_Detalhe.asp?id=290677.

tabela 2: Principais diferenças entre as leis de incentivo à cultura dos últimos 20 anos

| | | LEI SARNEY LEI N. 8.313/91 |
|-------------------------|--|--|
| RENÚNCIA FISCAL | PESSOA FÍSICA - DOAÇÃO | 100%de isenção, até 2%do imposto devido |
| | PESSOA FÍSICA - PATROCÍNIO | 80%de isenção, até 2%do imposto devido |
| | PESSOA JURÍDICA - DOAÇÃO | 100%de isenção, até 2%do imposto devido |
| | PESSOA JURÍDICA - PATROCÍNIO | 80%de isenção, até 2%do imposto devido |
| MECANISMOSDE FOMENTO | FNC | Fundo de Promoção Cultural (FPC); similar ao FNC, mas sem muita relevância |
| | FICART | não existia |
| | INCENTIVO FISCAL/ MECENATO PRIVADO | principal fonte de incentivo |
| | VALE-CULTURA | não existia |
| | REPASSE PARA ESTADOSE MUNICÍPIOS | não havia repasse |

| LEI ROUANET LEI N. 8.685/93 | PROCULTURA PL N. 6.722/ 10 | SUBSTITUTIVO PL N. 1.139/ 10 |
|--|---|---|
| 80%de isenção, até 6%do imposto devido | 80%de isenção, até 6%do imposto devido | entre 60%e 90%de isenção, até 8%do imposto devido |
| 60%de isenção, até 6%do imposto devido | 80%de isenção, até 6%do imposto devido | entre 60%e 90%de isenção, até 8%do imposto devido |
| 40%de isenção, até 4%do imposto devido | 80%de isenção, até 4%do imposto devido | entre 60%e 90%de isenção, até 6%do imposto devido |
| 30%de isenção, até 4%do imposto devido | 80%de isenção, até 4%do imposto devido | entre 60%e 90%de isenção, até 6%do imposto devido |
| ferramenta de execução do Pronac; fonte secundária; sem divisão setorial e baixa diversidade de mecanismos | ganha autonomia e torna-se a principal fonte de incentivo; cria oito fundos setoriais e integra o fundo setorial do audiovisual | idem |
| ferramenta de execução do Pronac; não regulamentado | regulamentado na Lei; com maior dedução fiscal | idem |
| principal fonte de incentivo | fonte complementar | idem |
| não existia | auxílio de R\$ 50 com objetivo de ampliar consumo de bens culturais | idem |
| não havia repasse | repasse automático de 30% dos recursos do FNC para estados e municípios | idem |

LEI SARNEY
LEI N. 8.313/91

COMISSÃO NACIONAL
DE INCENTIVO E
FOMENTO À CULTURA
(CNIC) não existia

ÓRGÃOS DE
ACOMPANHAMENTO

CONSELHOS DE
CULTURA: FEDERAL,
ESTADUAL E
MUNICIPAL cria o Conselho Federal de Cultura,
que tem função de supervisionar e
acompanhar as doações, patrocínios
e investimentos; os conselhos
estaduais e municipais são vetados

| LEI ROUANET LEI N. 8.685/93 | PROCULTURA PL N. 6.722/10 | SUBSTITUTIVO PL N. 1.139/10 |
|---|--|--|
| cria a CNIC, ligada à Secretaria da Cultura da Presidência da República; atribuições não muito claras | com papel mais amplo na formulação de diretrizes e critérios do investimento; cria CNICs setoriais de composição paritária entre governo, sociedade civil e empresariado | a composição da CNIC passa a ser detalhada na própria lei, especialmente no que se refere a sua função; ampliação das cadeiras de representação do órgão |
| não determina criação de Conselho Federal, porém o governo federal estimula a criação de conselhos estaduais e municipais, sem, no entanto, atribuir suas funções | não há nenhuma referência à criação de conselhos, mas o art. 21 § 3º estimula a criação de órgãos colegiados estaduais para suporte das avaliações dos projetos enviados ao MinC | idem |

Tomando a primeira linha do quadro (renúncia fiscal), as faixas de isenção determinadas pelas leis Sarney e Rouanet apresentam diferenças, mas isso não altera significativamente o problema. A grande mudança, já referida anteriormente, refere-se a um elemento que não está na tabela: a exclusividade de participação nos mecanismos de incentivo para as empresas declarantes do Imposto de Renda pelo lucro real, o que, como vimos, concentra o benefício e opõe-se à perspectiva democratizante de Furtado.

No governo Lula, em que pesem os avanços no sentido da democratização da cultura, não houve revisão desse princípio, inclusive no caso do Procultura. O projeto encaminhado ao Congresso iguala as faixas de renúncia, mantendo as porcentagens em relação à Lei Rouanet. No substitutivo, atualmente em tramitação, as faixas de isenção fiscal são ampliadas com o objetivo de dilatar as possibilidades de incentivo²⁹, porém o referido princípio não é alterado.

No que se refere à segunda linha (mecanismos de fomento), com a reforma proposta (seja no projeto original, seja no substitutivo), o FNC se tornaria a principal fonte de incentivo à cultura, o que significaria uma mudança importante em relação a todas as políticas anteriores, como se pode observar. De acordo com o MinC, seus recursos viriam de dotações orçamentárias, doações e auxílio de entidades de qualquer natureza, inclusive internacionais, 3% dos recursos da loteria federal, 100% dos recursos de uma loteria própria, entre outros.

Outra novidade é o repasse da União, para os estados e municípios, de 30% dos recursos do FNC, com a condição de que exista, no governo local, um órgão colegiado para fiscalizar a aplicação dos recursos em cultura e arte, sendo que a representação da sociedade civil nesse órgão deverá ser de no mínimo 50%. Além disso, o novo FNC será dividido em nove setores, visando contemplar todas as áreas da cultura³⁰.

²⁹ Para ver relatório na íntegra: [http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/151885/COMISSAO APROVA NOVO CRITERIO PARA INCENTIVO CULTURAL.html](http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/151885/COMISSAO%20APROVA%20NOVO%20CRITERIO%20PARA%20INCENTIVO%20CULTURAL.html). Acesso em: 15 maio 2011.

³⁰ A saber: Fundo Setorial das Artes Visuais, Fundo Setorial das Artes Cênicas, Fundo Setorial da Música, Fundo Setorial do Acesso e Diversidade, Fundo Setorial do Patrimônio e Memória, Fundo Setorial do Livro, Leitura, Literatura e Humanidades, Fundo Setorial de Ações Transversais e Equalização, Fundo Setorial de Incentivo à Inovação do Audiovisual e o Fundo Setorial do Audiovisual. Este último (FSA) já existe e com a nova lei integrará o FNC.

Outras mudanças trazidas pela nova lei referem-se aos mecanismos de promoção do Procultura, como o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o Vale Cultura³¹, já aprovados pelo Congresso e com objetivo de fortalecer a economia da cultura no cenário nacional³².

Em relação à terceira linha do quadro (órgãos de acompanhamento), a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) também assumiria um novo papel, com atribuições previstas na lei e a responsabilidade de criar um plano de diretrizes e critérios para a distribuição dos recursos. Além disso, a lei estimula a criação de CNICs setoriais que se articularão com os oito fundos setoriais já citados³³. A nova lei de³⁴, ainda, que nenhum fundo terá menos de 10% ou mais de 30% do total do FNC (NOVA LEI DA CULTURA, 2011, p. 14).

Além disso, o projeto procura resolver uma grave distorção dos mecanismos atuais ao permitir ao governo, sob certas condições, dispor da produção cultural financiada com recursos públicos. Dessa forma, o governo poderá exibir e distribuir gratuitamente para a sociedade produtos financiados pelo Procultura. Outro aspecto importante é aquele referente aos critérios de escolha dos projetos a serem financiados. O PL encaminhado ao Congresso institui um sistema público e transparente de critérios, tanto para o acesso aos recursos do FNC quanto do incentivo fiscal.

³¹ A Lei n. 5.798/2009 institui o Programa de Cultura do Trabalhador, cria o vale Cultura e altera as Leis n. 8.212/91, n. 7.713/88 e a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei n. 5.452/43, Em seu Art. 1º é instituído, sob a gestão do Ministério da Cultura, o Programa de Cultura do Trabalhador, destinado a fornecer aos trabalhadores meios para o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura.

³² O primeiro de³⁵he 100% de renúncia para projetos culturais com potencial de retorno comercial e o segundo é um benefício similar ao cartão vale refeição, mas que deve ser usado na compra de livros e de ingressos de shows, cinema e teatro.

³³ De acordo com o MinC os fundos setoriais baseiam-se na experiência do Ministério da Educação, com o Fundo para Educação Básica (Fundeb) e com a experiência do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), do MinC.

Algumas conclusões

Uma definição do projeto que acabou adquirindo caráter inesperadamente polêmico é aquela que define três dimensões (simbólica, econômica e social) para as diretrizes de análise dos projetos³⁴. Turino explica que tais categorias pretendem compreender a cultura como processo, seja na quebra das narrativas hegemônicas e na inclusão no diálogo cultural, seja na adoção de uma nova atitude cultural, abrindo caminho para uma economia solidária, de consumo consciente e trabalho colaborativo (TURINO, 2009). O substitutivo elimina essa categorização e define critérios de seleção, supostamente mais objetivos, de acordo com um sistema de pontuação que tem como base os seguintes parâmetros: acesso, natureza do projeto e alcance do projeto e seu impacto cultural. A soma da pontuação definirá em que faixa de isenção os projetos aprovados serão classificados³⁵.

Trata-se de um tema da maior relevância, com eventuais implicações sobre as relações entre Estado e mercado na definição das políticas culturais e destas com a política de desenvolvimento. Assim, a justificativa da “objetividade” parece demasiado simples para servir de argumento quando se trata de um elemento de tensão tão fundamental. Se o sistema de editais, por exemplo, adotado pelo MinC garante maior transparência

³⁴ Dimensão simbólica: inovação e experimentação estética; circulação, distribuição e difusão dos bens culturais; contribuição para preservação, memória e tradição; expressão da diversidade cultural brasileira; contribuição à pesquisa e reflexão; e promoção da excelência e da qualidade. Dimensão econômica: geração e qualificação de emprego e renda; desenvolvimento das cadeias produtivas culturais; fortalecimento das empresas culturais brasileiras; internacionalização, exportação e difusão da cultura brasileira no exterior; fortalecimento do intercâmbio e da cooperação internacional com outros países; profissionalização, formação e capacitação de agentes culturais públicos e privados; e sustentabilidade e continuidade dos projetos culturais. Dimensão social: ampliação do acesso da população aos bens, conteúdos e serviços culturais; contribuição para redução das desigualdades territoriais, regionais e locais; impacto na educação e em processos de requalificação urbana, territorial e das relações sociais; incentivo à formação e manutenção de redes, coletivos, companhias e grupos socioculturais; redução das formas de discriminação e preconceito; e fortalecimento das iniciativas culturais das comunidades (NOVA LEI DA CULTURA, 2011).

³⁵ A Comissão de Educação e Cultura, ao analisar o substitutivo da nova lei, avalia ser necessário implementar critérios objetivos para avaliação dos projetos. É analisado, por exemplo, se a produção é independente ou não, gratuita ou não, se o projeto alcança mais de uma região do país, se possui natureza experimental etc. (ARTIGO 8º do PL n. 1.139/2007).

à política de fomento, abrindo espaço inclusive a novos atores, é preciso ainda pensar com todo o cuidado no papel do mercado como agente de fomento da cultura no país.

Nesse sentido, a cultura deve ser vista como uma política de Estado de maneira ampla. O objetivo deve ser descentralizar e democratizar os mecanismos de ação, visando contribuir para o fortalecimento da cultura como ferramenta de emancipação, o que exige reforço das instituições públicas e dos mecanismos democráticos de controle social dessas instituições.

Rubim (2010) lembra que o debate sobre a implantação de uma política nacional de cultura deve inserir-se, primeiro, no desafio de superar antigas tradições que contribuíram para a construção do setor cultural no Brasil. A tentativa de abrangência assumida como meta pelo MinC no período da gestão de Gilberto Gil e ratificada por Juca Ferreira configura-se como uma ação positiva e que colabora para a ampliação das ações culturais no país. Todavia, o autor salienta a necessidade de avançar ainda na implantação de projetos de indiscutível centralidade – como o Plano Nacional de Cultura, o Sistema Nacional de Cultura ou o Sistema Nacional de Informações Culturais – e no aperfeiçoamento de mecanismos como os Pontos de Cultura, que materializam os avanços democráticos no setor.

O modelo de renúncia fiscal, principal fonte de financiamento, até aqui, não consegue abranger a diversidade cultural brasileira, que exige uma política de investimento governamental direta (BOLAÑO; AZEVEDO, 2011), base para uma efetiva democratização da produção simbólica, modificando a realidade social, de acordo com um projeto nacional emancipador.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, M.; AFONSO, I. Audiência pública na Câmara dos Deputados. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/04/13/audiencia-publica-na-camara-dos-deputados/>. Acesso em: 15 abr. 2011.

BOLAÑO, C. Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil? São Paulo: Paulus, 2007.

_____. Economia política da comunicação e da cultura. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. (Orgs). Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/ Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/ UFRGS; São Cristovão: OBSCOM/ UFS, 2010.

BOLAÑO, C.; AZEVEDO, L. Estatísticas culturais e o Nordeste: cultura popular e políticas públicas de desenvolvimento. Disponível em: http://www.sistemasmart.com.br/sbs2011/arquivos/23_4_2011_12_34_25.pdf. Acesso em: 5 jun. 2011.

BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V.; MOTA, J. Desafios às políticas culturais e ao campo artístico e intelectual no Brasil no final da primeira década do século XXI. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. (Orgs). Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/ Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/ UFRGS; São Cristovão: OBSCOM/ UFS; 2010.

CADERNO diretrizes gerais para o plano nacional de cultura (2008). Disponível em: www.cultura.gov.br/pnc. Acesso em: 10 jul. 2010.

CAMPOS COSTA, C. História, cultura e gestão: do MEC ao MinC. In: CALABRE, L. (Org.). Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CARTA ABERTA. Disponível em: <http://www.mobilizacultura.org/site/tem/construcao/carta-excelentissima-presidenta-dilma-rousseff/>. Acesso em: 15 maio 2011.

CONSTITUIÇÃO FEDERAL. Artigos 215/216 - Sessão II da Cultura. Disponível em: http://www.dji.com.br/constituicao_federal/cf215a216.htm. Acesso em 15 de abr. 2011.

CUNHA FILHO, H. Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

FURTADO, C. Roda Viva, TV Cultura, 1987. Disponível em: http://www.rodavivafapesp.br/materia/300/entrevistados/celso_furtado_1987.htm. Acesso em: 21 jan. 2010.

GONSALES, Flavia I. Branding e cultura: antigos modelos e novas perspectivas de diálogo. Monografia apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/blacc/article/viewFile/219/243>.

GREMAUD, A. P. Economia brasileira contemporânea. São Paulo: Atlas, 2006.

HESS Sharon. Reforma da Lei Rouanet, 2009. Disponível em: http://www.magela13.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1978&Itemid=183. Acesso em: 8 maio 2011.

INSTRUÇÃO NORMATIVA N. 1. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/07/instrucao%20normativa%20BA%202010%20atualizada/>. Publicado em 5 de out. 2010. Acesso em: 20 abr. 2011.

LEI SARNEY N. 7505/1986. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/109576/lei-sarney-lei-7505-86>. Acesso em: 28 mar. 2011.

LEI ROUANET N. 8.313/1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8313conshtm. Acesso em: 28 mar. 2011.

LEI DO AUDIOVISUAL N. 8.685/1993. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L8685.htm>. Acesso em: 28 mar. 2011.

MOTA, J. Políticas Culturais no Brasil: o MinC e o desafio de implantar um Plano Nacional de Cultura. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/.../R5%3112.pdf. Acesso em: 22 jan. 2011.

NOVA LEI DA CULTURA □ Proposta de substituição da Lei Rouanet chega ao Congresso Nacional. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/01/28/lei-rouanet-2/>. Acesso em: 5 maio 2011.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. Dispõe sobre a articulação de políticas culturais mais consistentes. Portal do Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf. Acesso em: 14 jan. 2011.

PRODUÇÃO de Conteúdo Nacional para Mídias Digitais. Brasília: Secretaria de Assuntos Estratégicos. 2011. Disponível em: <http://www.sae.gov.br/site/wp-content/uploads/Publica%C3%A7%C3%A3o%20M%C3%ADias%20Digitais.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2011.

PROJETO DE LEI N. 6.722/2010. Disponível em: <http://blogscultura.gov.br/blogdrouanet/Procultura/>. Publicado em 18 fev. 2010. Acesso em: 20 abr. 2011.

PROJETO DE LEI N. 1.139/2007. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/827091.pdf>. Publicado em nov. 2010. Acesso em: 15 maio 2011.

PROJETO DE LEI N. 5.798/20019. Disponível em: <http://blogscultura.gov.br/valecultura/projetoDeLei/>. Acesso em: 21 abr. 2011.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL / OIC Ch. 7 (jan./mar. 2009). São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

ROUANET, S. P. Roda Viva TV Cultura, 1991. 9/9/1991. Disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/PGM0269>. Acesso em: 26 jan. 2010.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. (Orgs). Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/ Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/ UFRGS; São Cristóvão: OBSCOM/ UFS; 2010.

SARKOVAS, Yaco. O incentivo fiscal à cultura no Brasil. Revista D'Art. São Paulo, 2005.

_____. Por que insistir em um modelo insustentável? O Estado de S. Paulo, São Paulo, abr. 2008.

SILVA, José Afonso. Comentário contextual à Constituição. São Paulo: Malheiros Editores, 2006.

SISTEMAS DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS 2003-2005. Portal do Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/indic_culturais2005.pdf. Publicado em: jan. 2007. Acesso em: 18 set. 2008.

TEXTOBASE da II Conferência Nacional de Cultura. Portal do Ministério. Disponível em: <http://blogscultura.gov.br/cnc/>. Publicado em mar. 2010. Acesso em: 30 jun. 2010.

TURINO, Célio. Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

WEFFORT, F.; SOUZA, M. Um olhar sobre a cultura. Brasília: Funarte, 1998.



ecossistemas De
inFormação com Pl exa -
Por Que tomar Decisões
em Política PÚBLica É uma
Questão De inFormação De
Qualidade!

ana Cecilia Montilla Rugel es**

* Agradeço a colaboração de Alfonso Flores, Eliud Silva e Sylvie Durán na preparação deste texto.

** Coordenadora acadêmica e idealizadora do modelo Esic's para a América Central.

De Sistemas de Informação (SIC) a Ecossistemas de Informação Complexa (Esic)

Ao iniciarmos o presente texto, é preciso que se esclareça que, como o referido subtítulo indica, um sistema de informação cultural deve oferecer informação variada e atualizada, permitindo a um diversificado grupo de interessados — pesquisadores, empresários culturais, funcionários públicos, gestores culturais, assim como o público em geral — dispor de dados vigentes para elaborar diagnósticos, orientar a tomada de decisões, desenhar e avaliar políticas culturais, ou, até mesmo, gerar cenários futuros. Entretanto, deve ser uma ferramenta que permita, em níveis variados, o desenvolvimento de informação de maior complexidade, seja no âmbito de processos de aprendizagem, seja no âmbito de pesquisas em profundidade, para descrição de tendências ou caracterização de população com acesso a um bem ou serviço cultural, por exemplo.

É por isso que um sistema de informação não se trata somente, por exemplo, de um cadastro mais ou menos complexo sobre cultura. Trata-se de um espaço de trabalho e intercâmbio, de gestão da informação e do conhecimento, onde é gerada a informação necessária à compreensão do fenômeno cultural.

Nesse sentido, um sistema de informação cultural deve ter um caráter inclusivo, diversificado e amplo. Por exemplo, um sistema pode e deve produzir, eventualmente, dados sobre perfis e características de consumidores e ofertantes, deve se aprofundar em assuntos como economia e cultura para avançar na identificação dos diferentes itens a ser considerados para determinar o impacto da cultura no produto interno bruto e, obviamente, oferecer informação sobre patrimônio cultural edificado, patrimônio imaterial, investimento em infraestrutura cultural, ou, então, sobre apoios para a criação e o desenvolvimento de projetos culturais, entre muitos outros assuntos significativos.

Definitivamente, trata-se de construir um grande ecossistema formado por vários subsistemas, cujas áreas de impacto são diferentes, mas coincidem em alguns pontos. Se tomarmos o exemplo do SIC do México, encontraremos:

1. um Subsistema de Informação Cultural georreferenciado (sobre patrimônio material, imaterial, bens móveis e imóveis, apoios e estímulos etc.);

2. um Subsistema de Estudos de Público;
3. um Subsistema de Economia e Cultura;
4. um Subsistema de Análise da Informação para gerar estatísticas e indicadores.

O que pode ser chamado de Sistema de Informação, na realidade, é um Ecossistema de Informação Complexa (Esic), com condições de complexidade e inter-relações diversas. Estas são completadas com uma série de redes sociais que dão vida e dinamismo à informação.

Descrição dos componentes de um Esic

Cabe destacar que existem sistemas de informação de índole muito diversa. Para ilustrar, podemos citar que no Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), do México, além do SIC, existem sistemas de informação sobre investimento econômico ou sobre desempenho profissional da própria instituição.

É importante diferenciar tais sistemas, de caráter mais interno, administrativo e institucional, daqueles que pretendem dar conta da dinâmica país no campo da cultura.

Embora haja uma relação estratégica que deveria ser estabelecida entre a informação institucional e as dinâmicas de todo o setor para medir o impacto das políticas públicas, a realidade de toda a cultura inclui as políticas culturais e as tarefas não só da administração pública central como também das instâncias locais, associativas, profissionais, acadêmicas etc.

Em linhas gerais, um sistema de informação pode conter diferentes tipos de dados, pode apresentar diferentes abordagens (mais dirigido a informar aspectos da economia do setor, das políticas etc.), níveis (maior ou menor profundidade e abrangência) e objetivos.

Aproveitamos o caso do México para ilustrar os principais componentes do que se constitui um Sistema Nacional de Informação □ um Esic □ e os requerimentos envolvidos:

1. O Subsistema de Informação Cultural

O SICConaculta inicialmente foi criado com intenção de disponibilizar informação sobre a infraestrutura cultural do país e sobre a sua distribuição geográfica. Com tal exemplo, ilustra-se claramente a utilidade e a função principal desse subsistema: trata-se de catalogar os recursos culturais no território. Em muitos casos, essa é a base ou o ponto de partida de um Esic.

No caso mexicano, após a infraestrutura cultural, foram incluídas outras categorias de informação que ampliaram o horizonte do sistema: patrimônio edificado, patrimônio imaterial, recursos humanos, projetos culturais e investimento em diversos programas de desenvolvimento cultural, entre outras coisas.

Em cada caso, ou país, o processo de inclusão de categorias ou de informação se dá conforme os interesses específicos do país, a existência de dados já recopilados ou a existência de unidades responsáveis pelos diferentes assuntos. Por exemplo, pode acontecer que um sistema comece a ser desenvolvido a partir de um inventário específico já existente em uma unidade de patrimônio — por exemplo, os inventários de patrimônio arquitetônico ou arqueológico. Outra dinâmica comum é nascerem de secretarias ou unidades ligadas à regionalização do setor.

Um sistema pode armazenar inicialmente dados básicos de contato, como cadastros. Em outros casos, a informação que é capturada e oferecida pode ser mais completa e ampla e incluir elementos mais complexos, como no caso da infraestrutura cultural: planos de construção, fotografias, localização geográfica, resenhas históricas, detalhamento de serviços, entre outras coisas.

De qualquer forma, o aspecto medular desse subsistema é sua capacidade de oferecer informação vigente, validada e de qualidade. Definitivamente, trata-se de grandes catalogações concebidas como inventários, catálogos ou cadastros de recursos culturais, que uniformizam o que se sabe dos diferentes tipos de recurso cultural com os quais uma comunidade conta. Hoje em dia, graças às possibilidades que a tecnologia e a web social oferecem, esse tipo de informação cultural costuma ser georreferenciado,

e tal ferramenta permite-nos visualizar a distribuição do equipamento cultural, além de cruzá-la com dados sociodemográficos que, entre outras coisas, permitem diagnosticar o nível de acesso de todos os tipos de população à infraestrutura básica, com a qual são prestados os serviços a partir do setor.

Cabe destacar que cada um dos subsistemas descritos a seguir é criado a partir do que se relaciona com esse primeiro subsistema básico.

2. O subsistema ou programa de estudos de público (hábitos e práticas culturais)

Esse subsistema está diretamente ligado à realização de enquetes, que podem ser desenhadas com diferentes níveis de profundidade sobre temáticas relacionadas com as práticas ou hábitos culturais, nos diferentes contextos geográficos ou temporais, das populações objetivadas, que são analisadas por meio de diferentes fórmulas de representatividade ou amostragem. Ou seja, se os inventários nos permitirem identificar as ofertas culturais, esse tipo de estudo informa sobre demanda e práticas associadas às ofertas.

Dentro da diversidade de enquetes culturais que podem ser realizadas, há enquetes nacionais ou regionais, de práticas e hábitos culturais gerais ou aquelas circunscritas a um espaço cultural ou a uma rede ou a um grupo de espaços culturais de um determinado tipo, por exemplo: museus, bibliotecas, teatros. Cada um desses tipos de enquete tem suas diferentes abrangências. A forma de coletar a informação dependerá dos objetivos e dos padrões estatísticos desejados para cada caso.

No caso do SIC-Conaculta, ele foi denominado de estudos de público justamente porque é um conceito amplo que permite incluir a geração de perfis, características e necessidades, mas também permite cruzar dados com o contexto sociodemográfico, com a densidade e dinâmica populacional, com a distribuição geográfica dos recursos e o acesso.

Trata-se de gerar uma ferramenta que permite desenvolver estatísticas, mas que não se reduz a isso: sua finalidade última é detectar aspectos qualitativos dos públicos que podem contribuir para o desenho ou a melhoria de programas de atendimento.

Uma fonte idônea para complementar e cruzar com as enquetes especializadas são os censos nacionais de população e habitação. Deve-se considerar que não é comum os censos incluírem perguntas sobre cultura (em países como o México, observou-se uma resistência particular). Os censos fornecem uma quantidade de informação sociodemográfica muito valiosa e indispensável para relacionar com os dados que são coletados nas enquetes culturais. Da mesma forma, as informações dos censos precisam das informações das enquetes culturais especializadas para que possam ser aproveitadas em todo o seu valor como insumo para a tomada de decisões em cultura.

É geralmente desse componente e do que se descreve a seguir que deriva a possibilidade de desenvolver ações de pesquisa mais aprofundadas; como é o caso do tipo Observatório, como será descrito a seguir.

3. O Subsistema de Economia e Cultura

Esse subsistema concentra-se nos dados produtivos do setor e deve trabalhar com os parâmetros universais utilizados para o desenho de contas nacionais, ou seja, os sistemas de classificação internacional das atividades produtivas para que possa integrar-se aos sistemas de medição econômica do país, fornecer dados comparáveis com outros setores e países e contribuir com avanços na construção de uma conta satélite de cultura.

Em um primeiro momento, podem ser utilizadas diversas fontes de informação para ir determinando áreas do desenvolvimento econômico ligadas à cultura. Por exemplo, os denominados censos econômicos que, conforme se sabe, são aplicados de forma mais ou menos regular no México e nos diversos países do istmo. Também deve ser previsto o uso de enquetes nacionais e dados de renda gasta, uso do tempo, ocupação e emprego, assim como de equipamento cultural das moradias.

Em alguns países como a Argentina, recupera-se muita informação dos registros existentes sobre comércio exterior tomando especificamente o que se relaciona com arte e cultura. Outros possíveis fornecedores de informação para esse subsistema são as câmaras ou federações de comerciantes.

4. O Subsistema de Indicadores e Estatísticas Culturais

Esse subsistema só pode existir como resultado dos anteriores. Como se verá no diagrama a seguir, é um articulador ou espaço de integração das informações fornecidas pelos outros subsistemas. É o subsistema no qual são organizados e é possível cruzar os dados brutos ou quantitativos gerados. Isso dá a possibilidade para instituições e outros usuários (pesquisadores, sindicatos) de utilizar e cruzar os dados para a geração de informação complexa conforme suas necessidades. Assim, cumpre-se um aspecto muito importante: o acesso à informação pública aos diferentes stakeholders da política pública cultural.

Os sistemas de indicadores e estatísticas adquirem todo o seu valor quando estão associados, em um ecossistema, aos subsistemas prévios (inventariados, estudos de público, dados econômicos), porque é neles que se garantem a continuidade do levantamento da informação, a consistência dos dados e a possibilidade de ver todo o espectro complexo implicado no setor cultural como eixo transversal do desenvolvimento.

Algumas vezes, são geradas estatísticas ou indicadores de forma pontual para um estudo ou relatório concreto; outras vezes, são feitos importantes esforços de categorização e organização da informação existente, mas tais iniciativas não são aproveitadas a fundo por não terem continuidade em um sistema permanente. Quando não se garante a continuidade na coleta de dados, corre-se o risco de, em um esforço posterior, ser descartado o que já foi feito e serem coletados dados organizados de forma diferente. Com isso, a nova informação não pode ser comparada ou lida em série com relação à anterior.

Em termos de política pública, esse tipo de descontinuidade implica grande perda de recursos, pois cada tentativa isolada requer investimentos significativos. Infelizmente, nem sempre se concebe a informação como um recurso acumulativo nem se considera que toda série de dados requer importante investimento para compilação e tratamento. Não é estranho que sejam descartados dados ou processos anteriores sem considerar seu custo, assumindo que não são importantes e esquecendo que manter a coerência entre uma série e outra é a forma de ligar o passado ao presente.

Relação entre os subsistemas e outros componentes

Sintetizando esta parte introdutória, como mostra o gráfico a seguir, cada um dos subsistemas mencionados vai sendo paulatinamente criado a partir do primeiro, que é o Subsistema da Informação Cultural (SIC). Todos, em conjunto, vão se somando até constituir o que denominamos Ecossistema de Informação Complexa.

Subsistemas de um Ecossistema de Informação Complexa (Esic)

SIC □ Subsistema de Informação Cultural (Inventários, Catálogos, Cadastros).

PEP □ Subsistema ou Programa de Estudos de Público ou de Práticas Culturais.

SEC □ Subsistema de Economia e Cultura.

IEC □ Subsistema de Indicadores e Estatísticas Culturais. Produto do cruzamento dos outros subsistemas, por isso, posiciona-se no centro do conjunto. Gera informação complexa a partir da informação que cada subsistema fornece, depende dos outros para ter sentido.

Observatório □ Processos de pesquisa e acompanhamento que podem ser assumidos pelos gestores do Esic ou por terceiros (pesquisadores, universidades etc.) e que alimentam a gestão do conhecimento e a geração de informação complexa.

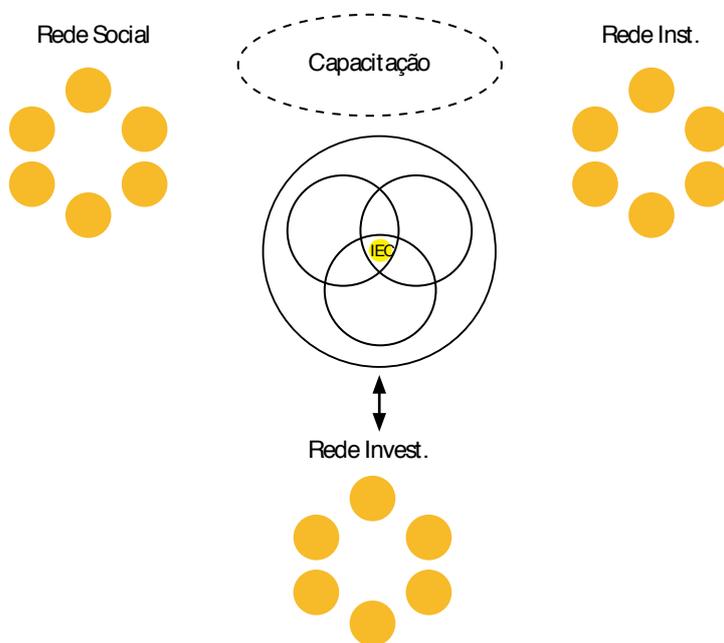


As redes no esquema

Nenhum sistema informático, por melhor que seja, pode funcionar se não tiver por trás as pessoas que lhe dão vida e o mantêm ativo. Uma parte fundamental da construção de um Esic refere-se, então, aos recursos humanos.

Ou seja, um Esic é um sistema complexo vivo em um espaço virtual propiciado por uma plataforma informática em que a tecnologia tem um papel primordial, constituído por subsistemas que interagem entre si, os quais, por sua vez, não podem existir sem redes que os sustentem e alimentem. Trata-se somente da interação de todas as partes, particularmente as redes, o que torna o ecossistema uma ferramenta viva, atualizada e pertinente, tanto no que se refere à renda e atualização de informação quanto ao seu uso e exploração.

No caso dos sistemas de informação, a única garantia de que a informação disponível é de qualidade é a sua origem em um sistema de instituições/pessoas bem engrenado, de uma ou várias redes que se encarreguem de atualizar os dados de forma constante e adequada.



Tipos de rede

Uma rede sustentável pode se constituir em vários estágios, conforme o grau de participação ou descentralização que se pretende. Por exemplo:

- □ Uma rede nacional formada por representantes institucionais de cada governo local, região ou entidade federativa, conforme o ordenamento político de cada país. No caso do SIC do México, esse link é responsável por validar o que outras redes propuserem incorporar ao Subsistema de Informação Cultural (SIC) ou ao Esic em geral.
- □ Uma rede de representantes dos diversos órgãos ou instâncias de cultura formais de uma zona ou território, responsáveis por manter vigente a informação relativa aos seus espaços.
- □ Uma rede local ou comunitária formada por voluntários, gestores culturais, líderes comunitários, professores, entre outros, que se responsabilizem por recuperar a informação e mantê-la vigente em cada uma das suas localidades.

Evidentemente, a formação desse tipo de redes implica sérios compromissos que devem ser firmados em cartas de intenção (por exemplo, no caso dos gestores e líderes comunitários), convênios ou outro tipo de ferramentas jurídicas (no caso das instituições) e/ou qualquer outro tipo de documentos que respaldem as ações a serem realizadas pelas partes envolvidas.

Capacitação

A integração dessas redes como parte do sistema requer um processo de capacitação que consolide o conhecimento das ferramentas, assim como os laços profissionais e de pertencimento ao projeto.

Essa capacitação parte da criação de uma base conceitual que consolide a visão e as abrangências do ecossistema, de forma que seja estabelecida uma linguagem comum e pública que facilite a construção de informação sob os mesmos critérios, o que permite

o estabelecimento dos parâmetros e lineamentos para a organização da informação, suas abrangências e abordagens.

Esse processo permite, além disso, a transferência de critérios editoriais e padrões de gestão de bancos de dados para homologar a informação, de modo a garantir a comparabilidade e sua posterior exploração, dando estrutura interna ao sistema de gestão da informação.

Essa é uma das tarefas centrais para garantir que o Esic adquira vida e comece a produzir informação de qualidade, e é uma estratégia primordial para compreender a abrangência de uma ferramenta desse tipo.

A presença da sociedade civil e as funções de Observatório

Um aspecto relevante consiste em identificar claramente a forma como a sociedade civil se insere no esquema. Uma das vias é a rede local ou comunitária assinalada na página anterior.

Outro espaço importante que deve surgir a partir da sociedade civil, ou com ela, é o espaço de reflexão e de análise da informação processada pelo Esic.

Esse tipo de estrutura é conhecido como Observatório e é muito posterior à criação do grande ecossistema do qual falamos.

Um Observatório tem como um de seus nichos naturais de constituição as instituições acadêmicas e de pesquisa. Existem casos que se formam a partir de pesquisadores, de universidades ou de organizações da sociedade civil interessadas no assunto, seja no âmbito da institucionalidade local (municípios, governos autônomos), seja no âmbito de parcerias entre algumas dessas contrapartes. Exemplos pioneiros na América Latina são o Observatório das Indústrias Culturais da Argentina ou o Observatório de Políticas Culturais Municipais de Montevideú.

Costuma-se considerar que o trabalho de análise deve ser independente da institucionalidade para que não seja gerado conflito de interesses ao avaliar, por exemplo, o impacto de determinadas políticas públicas. Uma forma de conseguir tal neutralidade, quando o Estado assume a tarefa, é através da concessão da pesquisa. Desse modo, mesmo quando a pesquisa é encomendada pelas instituições oficiais, pode-se garantir a objetividade e a neutralidade necessárias. É o caso do Departamento de Estudos Prospectivos e Estatísticas da França (Deps, sigla em inglês), primeira estrutura desse tipo existente no mundo, criada nos anos 1970 com o nome de Serviço de Estudo e Pesquisa (SER, sigla em inglês), e um dos seis programas do Serviço Estatístico do Ministério de Cultura e Comunicação gaulês.

Lições aprendidas no processo mexicano

Sem pretender fornecer um processo de sistematização sobre a experiência mexicana, enumeramos a seguir uma breve lista de lições aprendidas, consideradas significativas como referência no tocante à realidade centro-americana e à construção do Esic em geral.

Integridade do sistema

O sistema mexicano se constrói em um processo que já acumula 20 anos, desde a sua primeira conceitualização, com o nome de Sistema Nacional de Informação Cultural (Snic), a partir de uma ideia de Guillermo Bonf e sob a responsabilidade de Jorge González, na Universidade de Colima (entre 1989 e 1991); e dez anos desde o seu relançamento na web, como SIC, sob a direção de Alfonso Castellanos, até o início de 2009. Nesse período, existiu o Sistema de Informação para o Planejamento e Avaliação das Políticas Culturais (Sipac), antecedente direto do SIC, cuja realização esteve sob a responsabilidade de Lucina Jiménez a partir da Coordenação Nacional de Descentralização.

Trata-se de um processo somatório, no qual, a partir de necessidades concretas, vão sendo desenvolvidas categorias e subcategorias que permitem, gradualmente, estruturar o que atualmente pode ser consultado na internet e que nos dá uma visão integral

da informação cultural do país, na qual os cadastros básicos com dados de contato, resenha histórica e imagens são complementados com cartografias, dados do contexto sociodemográfico e também alguns dados econômicos. <http://sic.gob.mx>.

Nesse caso, é palpável o que um Ecossistema de Informação Cultural pode chegar a fornecer como informação complexa, já que a todo o acúmulo de informação compilada se somam as reflexões ou análises realizadas nos estudos de público e em ensaios destinados a essa finalidade. Embora o SIC do México nunca tenha sido concebido como um ecossistema de informação, na prática e na dinâmica cotidianas foi constituindo-se como tal.

No México, o processo é realizado a partir do Conaculta e tem o respaldo e a solidez que uma instituição de sua natureza oferece. Consolidou-se graças à construção de uma equipe de pessoas que, embora sempre tenha sido pequena (17 pessoas quando tinha maior número, atualmente reduzida), pouco a pouco, foi especializando-se profundamente nas diferentes áreas de competência que um sistema requer. Da mesma forma, conseguiu um salto muito relevante ao se formar o sistema de apoio de redes e a relação com especialistas em assuntos especiais. Esses elementos são vitais para o enriquecimento da informação.

Considerando que o desenvolvimento pleno de um Esic requer tempo e processo, é conveniente considerar o lugar, a demanda e os objetivos dos quais parte cada experiência, para projetar as vias em que um sistema pode ir integrando paulatinamente a maior quantidade de informação, funções e contrapartes informantes possível.

Redes como base de informação e vitalização de um Esic

Foi somente em 2005, com o apoio da Unesco e de todas as entidades federativas, que o SIC do México criou a Rede Nacional de Informação Cultural (Renic), com links nas administrações públicas estaduais. Posteriormente, somaram-se instituições de cultura de diversos tipos, assim como muitas instâncias internas do próprio Conselho que começaram a participar, inserindo sua informação e, mais adiante, por volta de 2006, convocaram-se publicamente gestores culturais independentes, pesquisadores,

professores, estudantes e/ou interessados no assunto para criar redes de voluntários que se tornassem responsáveis por manter atualizada a informação de suas localidades. Com essa abertura, nos três anos seguintes, foi possível passar de 40 mil registros, obtidos entre 1996 e 2006, para 350 mil registros, em 2009.

Parcerias com entidades especializadas e reconhecimento por sua contribuição

Geralmente, em todos os países existem esforços de consolidação da informação realizados com muita seriedade em outras instituições públicas, acadêmicas e também privadas. É de interesse prioritário que elas se unam ao projeto do Esic para ampliar o espectro da informação que pode ser consultada e cruzada a partir dele, especialmente se este for nacional e público.

Tal construção de parcerias enriquece a condição de um Esic como ferramenta pública, ligada a uma política de Estado e de interesse geral. Além disso, potencializa-o como instrumento de articulação e coordenação de ações e políticas.

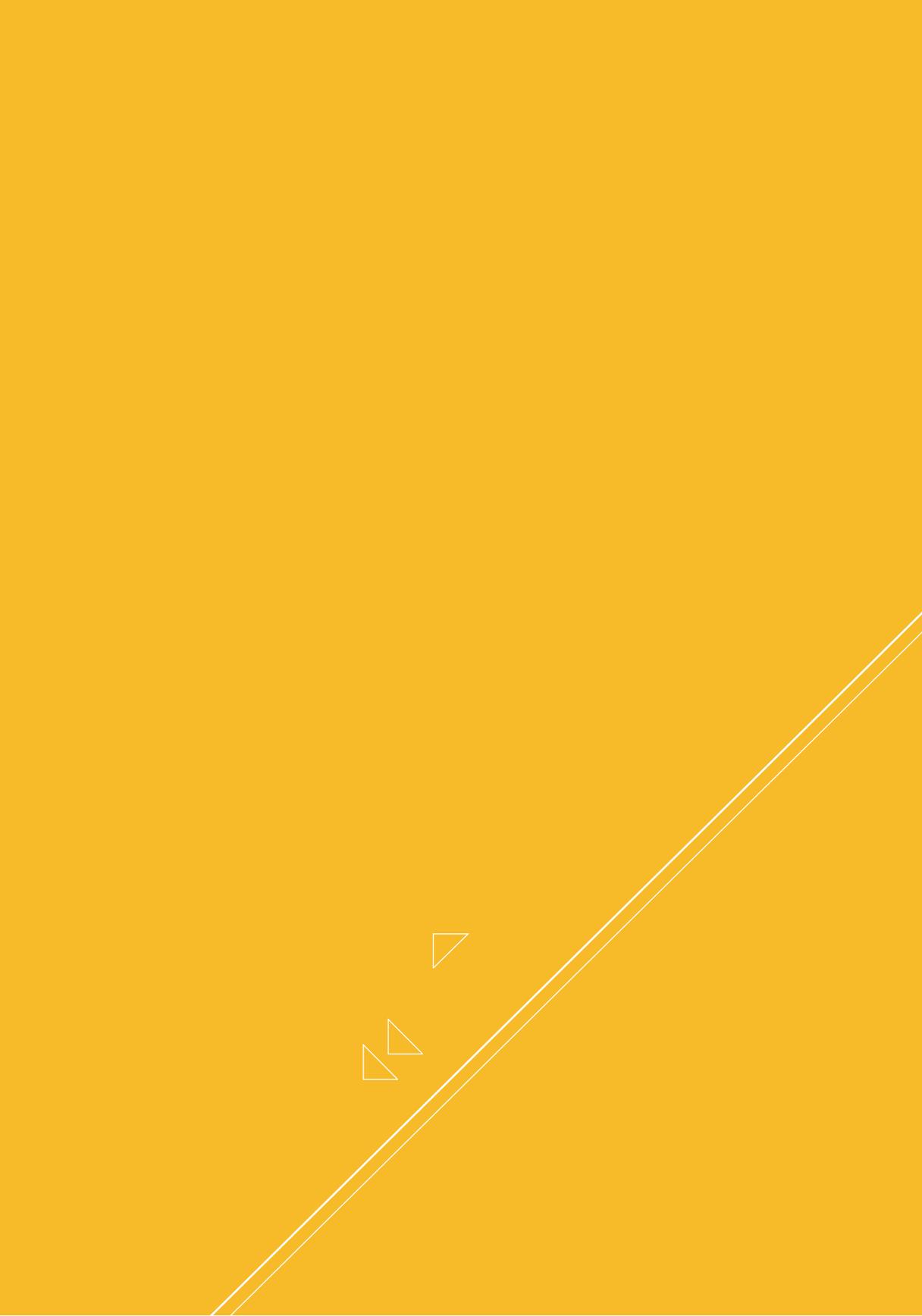
São exemplos desse tipo de parceria, no caso mexicano, as do SICIC conaculta com o Instituto Nacional de Estadísticas (Ineg), o Conselho Nacional de Población (Conapo), a Comisión Nacional de Desarrollo de los Povos Indígenas (CNDI), o Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali), o Archivo General de la Nación (AGN), universidades como a Unam e a UAM, entre outras. Cabe destacar que tal possibilidade não é automática, e é provável que um Esic deva iniciar sua construção a partir da sua própria informação, antes mesmo de atingir status de liderança perante outras instituições, inclusive dentro dos próprios ministérios ou institutos nacionais de cultura.

Não é por acaso que algumas instituições culturais de peso costumam preceder em sua fundação os próprios ministérios (arquivos, bibliotecas, alguns museus) e já podem contar com seus próprios sistemas de informação. Essas instituições não têm, necessariamente, a priori, interesse em se submeterem a um esquema global emergente. A integridade da informação, entretanto, é fundamental em termos de prestação de contas, transparência e real capacidade de avaliação das políticas culturais.

Conclusão

O presente documento resume o enquadramento conceitual proposto no Projeto Criação de Ecossistemas de Informação Complexa, realizado na América Central, com o apoio do Centro Cultural da Espanha, no México, e da Aecid. Esse projeto começou com um diagnóstico no final de 2009, momento em que todos os países centro-americanos, exceto Belize, se integraram ao processo de construção de Esics. Vale a pena destacar aqui que o projeto conta com a possibilidade de transferir a plataforma informática a partir do seu código-fonte, desenvolvido em software livre, para que os países não tenham de começar do zero, nem pagar licenças comerciais. Depois de quase dois anos, podemos apresentar a criação do SICultura da Costa Rica, sistema que já pode ser consultado na web e que não somente tem um sistema de informação cultural, como também já fez sua primeira enquete nacional de práticas e hábitos culturais, além de contar com um sistema de indicadores e de ter um avanço significativo na revisão de dados relacionados com economia e cultura. Os Esics de El Salvador e do Panamá estão a ponto de se inscrever na web, e vão avançando nas enquetes nacionais que serão levantadas nos referidos países. A Guatemala conta com grandes avanços no tocante a conteúdos e está em processo de desenvolvimento informático. Honduras tem as peças do quebra-cabeça completo, que espera para ser montado. A Nicarágua está apenas no início do processo.

Não há dúvida de que esses tipos de projeto, que vão além da construção de informação para entrar no campo da geração de conhecimento, requerem não somente a boa intenção dos cooperantes e consultores, como também a vontade política dos envolvidos, da visão estratégica e da compreensão dos impactos da disponibilidade e uso de ferramentas desse tipo no desenho dos planos culturais e das políticas públicas para o setor.



A Avaliação Dos Planos e Ações De salva Guar Da De Bens culturais e Gist r a Dos Como Patrimônio imaterial Brasil eir o

Letícia Costa Rodrigues Vianna* e
Morena Rosalima**

* Doutora em antropologia social pelo Museu Nacional UFRJ. Desde 2001 trabalha na implementação e na avaliação de políticas públicas para o patrimônio cultural imaterial. Atualmente é consultora para coordenação da elaboração e aplicação do Método de Avaliação e Monitoramento das Ações de Salvaguarda de Bens Registrados como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, no Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (Contato: viannaleticia@hotmail.com.)

** Doutoranda em antropologia social pela Universidade de Barcelona, Espanha. Especialista em políticas culturais com pesquisa na área de desenvolvimento e cultura popular. Atualmente é consultora para elaboração e aplicação do Método de Avaliação e Monitoramento das Ações de Salvaguarda de Bens Registrados como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, no Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (Contato: morenasalima@gmail.com.)

Este artigo é um resumo dos resultados parciais do processo de avaliação da política federal de salvaguarda dos bens culturais registrados como patrimônio imaterial brasileiro. Essa avaliação foi a primeira experiência de aplicação dos instrumentos de coleta, sistematização e interpretação de informações que fazem parte de uma metodologia de monitoramento e avaliação das ações destinadas a salvaguarda, apoio e fomento dos bens culturais reconhecidos como patrimônio imaterial brasileiro, implementadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em parceria com a sociedade civil.

Política nacional de salvaguarda do patrimônio imaterial

A política para o patrimônio imaterial é relativamente recente em todo o mundo, tendo sido consolidada no ano 2003, a partir da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco.

No Brasil, o marco legal está nos Artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, os quais, no ano 2000, foram regulamentados pelo Decreto n. 355.1. Esse decreto instituiu o registro como instrumento análogo ao tombamento, no que diz respeito ao reconhecimento e à proteção dos bens culturais de natureza imaterial, e cria o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI).

O PNPI refere-se ao conjunto de ações promovidas pelo Iphan, que identificam, reconhecem e promovem a continuidade dos bens culturais imateriais referenciais para formação da identidade cultural brasileira. Esses bens são definidos como: “[...] criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social”¹. Sendo que por tradição entende-se: “[...] as práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado”². Tendo em vista que esses bens são de interesse público (Londres, 2004), o Estado brasileiro, a partir do reconhecimento de um bem como patrimônio, compromete-se, então, em garantir condições sociais e materiais para sua continuidade.

¹ RESOLUÇÃO n. 001, de 3 de agosto de 2006, publicada no DOU de 23 de março de 2007.

² Idem.

Em linhas gerais, esse programa vislumbra a implementação de três etapas complementares. Primeiro, o Iphan promove a identificação e documentação das expressões culturais tradicionais, que podem ou não ser feitas através de uma metodologia própria de coleta e sistematização de informações, chamada Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Em alguns casos, a partir da iniciativa dos grupos sociais detentores desses bens, instaura-se a etapa de instrução de registro. Nessa etapa é realizada uma descrição pormenorizada do bem a ser registrado, que, acompanhada da documentação correspondente, trata de abarcar todos os elementos culturais que lhe sejam culturalmente relevantes: atores envolvidos; locais onde os bens culturais são praticados; estado da arte e transformações sofridas ao longo do tempo; além das recomendações de ações para sua salvaguarda. Tais estudos orientam a elaboração dos pareceres técnicos e auxiliam o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural a decidir pela inscrição dos bens culturais em um dos livros de registro: Livro dos Saberes, Livro das Formas de Expressão, Livro dos Lugares e Livro das Celebrações.

Após o registro, inicia-se o processo de formulação dos planos de salvaguarda e da criação dos conselhos gestores, ambos necessários para o encaminhamento das ações de salvaguarda. Os planos de salvaguarda são elaborados a partir das recomendações de salvaguarda apontadas durante a instrução do registro, e implicam a identificação de um conjunto de ações integradas, de curto e longo prazo, voltadas para a valorização e melhorias nas condições sociais de produção e reprodução dos bens patrimonializados.

Conforme as orientações do Iphan, tanto as instruções de registro quanto os planos de salvaguarda devem ser implementados com a participação dos detentores dos bens culturais imateriais e, preferencialmente, com auxílio de um comitê gestor, que normalmente é formado por representantes do poder público, dos grupos de detentores e das instituições interessadas na salvaguarda. A ideia é que esse comitê gestor seja a instância de construção do consenso, comprometendo os diferentes atores envolvidos ou interessados na produção desses bens, com o planejamento, a gestão e a avaliação das ações de salvaguarda.

A partir do ano 2007, através da articulação de uma parceria que integrou o PNPI e o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, os planos de salvaguarda começaram

a contar com o aporte significativo de recursos para execução de suas atividades, criam os Pontos de Cultura de Bens Registrados. Assim, os grupos de detentores dos bens culturais patrimonializados, quando organizados em associações legalmente constituídas, passaram a receber recursos para execução das atividades previstas no plano de salvaguarda. E, nos casos em que os detentores ainda não tinham as condições necessárias para tal ou não estavam interessados em instituir associações representativas, o Iphan, então, repassou o recurso a instituições autorizadas por esses mesmos grupos de detentores para implementação da política.

O processo de conveniamento com a sociedade civil nesse caso não passou por edital público de seleção de projetos. Diferentemente dos editais do MinC para implementação de Pontos de Cultura, as instituições convenientes foram escolhidas a partir de um consenso entre os grupos de detentores, o Iphan e o conselho gestor, caso este existisse. O processo de mobilização e investigação encabeçado pela instrução de registro também auxiliou na escolha da instituição mais apropriada para gerir os recursos públicos destinados à salvaguarda.

Atualmente existem 22 bens culturais imateriais registrados como patrimônio imaterial brasileiro. Desses 22 bens, 12 estão em diferentes estágios de implementação de planos e ações de salvaguarda.

Nove desses bens possuem Ponto de Cultura:

- Casa do Samba – Centro de Referência do Samba de Roda – Referente ao Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano;
- Centro de Referência Arte e Vida dos Povos Indígenas do Amapá e Norte do Pará;
- Museu do Círio;
- Centro de Referências Culturais do Rio Negro;
- Memorial das Baianas de Acarajé;
- Pontão de Cultura Jongô/Caxambu;
- Casa Cuiabana – Centro Cultural da Viola de Cocho (Mato Grosso);
- Ponto de Cultura Viola de Cocho (Mato Grosso do Sul);
- Centro Cultural Cartola – Pontão de Memória do Samba Carioca;
- Pontão de Cultura da Feira de Caruaru (ainda em processo de implementação).

Para o bem cultural Modo de Fazer Viola de Cocho foram implementados dois Pontos de Cultura, um Pontão em Cuiabá (MT) e um Ponto em Corumbá (MS).

Os Pontos de Cultura de Bens Registrados, em sua maioria, dispõem de um espaço físico para desenvolvimento de suas atividades. Contudo, existem casos, como o Pontão de Cultura Jongo/Caxambu, em que o ponto é itinerante, desenvolvendo atividades em diversos espaços públicos onde existem grupos de detentores. Alguns desses Pontos de Cultura também possuem exposições permanentes e realizam ações de constituição e disposição de acervos documentais sobre o bem reconhecido como patrimônio imaterial. O Memorial das Baianas de Acarajé e o Centro Cultural Cartola são bons exemplos.

A maioria das atividades desenvolvidas por esses pontos é direcionada a iniciativas como: transmissão de saber, como as oficinas de samba de roda para estudantes das escolas da região do Recôncavo Baiano; melhoria nas condições de reprodução e circulação dos bens, como as oficinas de produção de brinquedos de Miriti, usados nas manifestações do Círio de Nazaré; promoção e divulgação do bem cultural, como a produção de vídeos sobre mitologia Tukana e Tariana (Cachoeira de Iauaretê); valorização dos mestres e executantes do bem, como as pesquisas dos jovens Wajãpi sobre suas tradições culturais através de entrevistas com os anciãos desse grupo indígena; e, por fim, mobilização e organização dos detentores, como a realização de encontros entre os grupos jongueiros de cidades e a assessoria aos grupos para a obtenção do número de Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ).

A construção do Método de Avaliação e Monitoramento dos Planos e Ações de Salvaguarda

A partir de 2008 a Coordenação Geral de Salvaguarda do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan) inicia a construção do Método de Avaliação e Monitoramento dos Planos e Ações de Salvaguarda com o objetivo de formular as bases para a análise contínua da performance do Estado, em parceria com a sociedade civil, quanto ao alcance dos objetivos e metas estabelecidas pelo PNPI. Partindo do entendimento de que os processos de salvaguarda, além de processos administrativos, são também processos sociais — uma vez que funcionam somente a partir da interação entre o poder público e os segmentos sociais detentores dos bens patrimonializados —, a avaliação focou na análise da mobilização e comprometimento dos diferentes atores para gestão das ações de salvaguarda.

Os fatores que motivaram a construção do método vão desde a crescente demanda da sociedade e dos órgãos de controle por informações sobre o resultado da salvaguarda à necessidade de criar parâmetros de comparação entre os diferentes casos, visando subsidiar a tomada de decisão acerca da continuidade e dos novos direcionamentos da política. Para tanto, a Coordenação Geral de Salvaguarda contratou uma equipe de consultores, no âmbito do Projeto de Cooperação Internacional com a Unesco, que trabalhou intensivamente na formulação, no teste, na adequação, na aplicação e na difusão do método, gerando, por fim, uma espécie de etnografia comparada da política.

Basicamente, o método reúne um conjunto de instrumentos que balizam os procedimentos de coleta, documentação, acompanhamento e sistematização das informações referentes à execução das atividades de salvaguarda. A aplicação dos diferentes instrumentos permitiu a combinação de análises qualitativas e quantitativas, o desenvolvimento de abordagens simples (de caso a caso) e generalizadoras (avaliação da política como um todo), além da construção de uma base para avaliação dos impactos prováveis dos planos de salvaguarda no longo prazo.

Foram elaborados:

- instrumentos complementares de coleta de informações: o roteiro para levantamento de informações, o guia de elaboração de relatórios técnicos e analíticos, os questionários ad hoc e as reuniões em grupos focais;
- instrumentos de sistematização de informações: os quadros sinóticos, o modelo lógico e a tipologia de ações de salvaguarda, parceiros e gestores dos planos de salvaguarda.
- instrumentos de interpretação de dados: os gráficos, as tabelas, o conjunto de indicadores numéricos de gestão e resultado e a etnografia da política.

Para aplicação desses instrumentos foram também identificadas as seguintes fontes de dados: as pesquisas de campo, os relatórios de viagem e acompanhamento, o relatório técnico-analítico e o de prestação de contas e os processos administrativos.

A construção do método foi marcada pela discussão e consolidação das referências conceituais fundamentais para normatização dos procedimentos de implementação dos planos de salvaguarda. Com base na experiência acumulada, primeiro, foi elaborado o Termo

de Referência para Planos de Salvaguarda com as funções de: orientar os diferentes atores sobre as metas e objetivos buscados pela política; definir o que é um plano de salvaguarda de bem registrado; determinar os critérios de seleção das instituições passíveis de gerir os recursos; e, sobretudo, descrever quais as bases e requisitos necessários para a implantação dos planos de salvaguarda e dos Pontos de Cultura de Bens Registrados. Esse documento também destaca a necessidade de levar em consideração as especificidades de cada caso, além do caráter participativo da política.

Conforme consta no Termo de Referência, foram identificados quatro eixos de ação comuns dentre as diversas possibilidades de salvaguarda. Tais eixos, quando combinados, podem criar ou ampliar as condições sociais e materiais de existência desses bens. Eles são: 1) produção e reprodução cultural; 2) mobilização e alcance da política; 3) gestão participativa e sustentabilidade; 4) difusão e valorização. Desses eixos foram criados 13 tipos ideais de ações de salvaguarda que passaram a conformar a Tipologia das Ações de Salvaguarda, um dos principais instrumentos de sistematização de informações do método, que, a partir da aproximação da realidade observada, padronizou a nomenclatura das ações de salvaguarda para efeito de tabulação e construção dos indicadores necessários para a avaliação.

| Tipologia das Ações de Salvaguarda | | | |
|------------------------------------|--|----|--|
| 1 | apoio à criação e funcionamento do Comitê Gestor e do Plano de Salvaguarda | 8 | edições, publicações e difusão de resultados |
| 2 | transmissão de saberes | 9 | constituição, conservação e disponibilização de acervos |
| 3 | ocupação, aproveitamento e adequação de espaço físico | 10 | ações educativas |
| 4 | apoio às condições materiais de produção | 11 | atenção à propriedade intelectual e aos direitos coletivos |
| 5 | geração de renda e ampliação de mercado | 12 | prêmios e concursos |
| 6 | capacitação de quadros técnicos para gestão | 13 | articulação de políticas públicas |
| 7 | pesquisas, mapeamentos, inventários participativos | | |

Entre os instrumentos de coleta de informações aplicados vale destacar a realização da 1ª Reunião de Avaliação dos Planos e Ações de Salvaguarda, organizada pela Coordenação Geral de Salvaguarda em São Luís do Maranhão, entre os dias 18 e 20 de maio de 2010. Esse evento reuniu representantes de todos os bens registrados até aquele período e gestores dos planos e ações de salvaguarda em curso, convertendo-se em um grande grupo focal de avaliação da política; o que permitiu a escuta coletiva do estado da arte da salvaguarda de cada bem registrado, das diferentes estratégias de implementação e execução dos planos de salvaguarda, assim como dos diferentes resultados alcançados por eles, individualmente. Ao final do evento o grupo reunido elaborou um quadro contendo as dificuldades encontradas durante a salvaguarda e as soluções possíveis para cada problema identificado. A ideia era que esse quadro servisse de base para os próximos encaminhamentos da Coordenação Geral de Salvaguarda.

Durante o processo de formulação e aplicação do método foi evidenciada a grande disparidade de informações disponíveis sobre cada um dos planos de salvaguarda. Na maioria dos casos, na realidade, não havia nenhum tipo de documentação consistente que pudesse gerar os dados necessários para o desenvolvimento da avaliação e, principalmente, o cálculo dos indicadores. Constatou-se, então, a necessidade de consolidação de uma cultura de documentação. Isto é, que o hábito da coleta e da documentação de informações fosse incorporado à rotina do Iphan e aos gestores das ações de salvaguarda.

Os testes realizados apontaram também para a necessidade de simplificação e ajuste do método, especialmente no que dizia respeito às pretensões de seu alcance, tendo-se em vista as condições concretas de infraestrutura e recursos humanos do Iphan e das instituições parceiras. Desse modo, o método transformou-se mais em guia de orientações básicas para implementação, monitoramento e avaliação de salvaguarda de bens registrados.

Resultados da avaliação

Os diferentes instrumentos do método de avaliação e monitoramento foram testados nas oito primeiras experiências de salvaguarda: no plano de salvaguarda das Panelas de Goiabeiras (ES), na Arte Gráfica Wajãpi (AP), no Samba de Roda do Recôncavo Baiano (BA), no Ofício de Baianas de Acarajé (BA), no Viola de Cocho (MT e MS),

no Círio de Nazaré (PA), na Cachoeira de Iauaretê (AM) e no Jongo/Caxambu (Suíça). Não foi possível aplicar todos os instrumentos de maneira equalizada em todos os planos de salvaguarda que conformam a avaliação, devido às limitações próprias do modus operandis do Estado. Além disso, vale observar que, apesar de os processos de inventário e de registro serem também percebidos como ações de salvaguarda, a construção e aplicação do método limitaram-se às ações desenvolvidas no âmbito da Coordenação Geral de Salvaguarda, isto é, nas atividades realizadas após o registro.

A sistematização dos dados recolhidos sobre a salvaguarda de cada bem registrado proporcionou a construção de um diagnóstico inicial da política em curso e a análise comparada dos oito primeiros planos de salvaguarda. Nesse sentido, destacamos aqui as principais considerações provenientes dessa primeira aplicação do método.

A partir dos trabalhos de campo observou-se que ao longo dos processos de salvaguarda não ficaram suficientemente claros o alcance e a consequência do registro para os detentores dos bens registrados. Alguns grupos de detentores tinham a expectativa de que o registro gerasse direitos, que ele fosse, por si só, um instrumento de proteção de propriedade intelectual e de garantia de direitos coletivos.

Para superar essas divergências de entendimento, o DPI tem trabalhado no sentido de esclarecer as limitações e potencialidades do registro e para fazer as mediações necessárias a fim de que os detentores dos bens registrados tenham seus direitos respeitados ou suas demandas atendidas. Essa tarefa não é fácil, pois muitas vezes o apoio do Iphan não tem o peso necessário para a mudança de postura das autoridades envolvidas. Entretanto, é possível identificar experiências de sucesso, como, por exemplo, a restituição dos ornamentos sagrados depositados no Museu do Índio, em Manaus, ao povo indígena tariano, do Alto Rio Negro, localidade de Iauaretê (AM); processo que não precisou ser resolvido judicialmente.

Como mencionado anteriormente, a política de salvaguarda do patrimônio imaterial é recente; suas diretrizes, conceitos e formas de atuação ainda estão sendo construídos. Os agentes da política, tanto do poder público quanto da sociedade civil, também são novos no assunto. O conceito de plano de salvaguarda inicialmente se confundia com

a noção de recomendações de salvaguarda, difundida pela Unesco a partir da Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de 2003. Atualmente, percebe-se com clareza a diferença entre tais noções, sobretudo no que diz respeito à capacidade de articulação do Iphan com os detentores em torno do atendimento das demandas surgidas após o registro. Isso porque foi a partir da implementação do plano de salvaguarda que os detentores dos bens culturais patrimonializados deixaram de ser objetos da política para atuarem como seus legítimos agentes formuladores e executores.

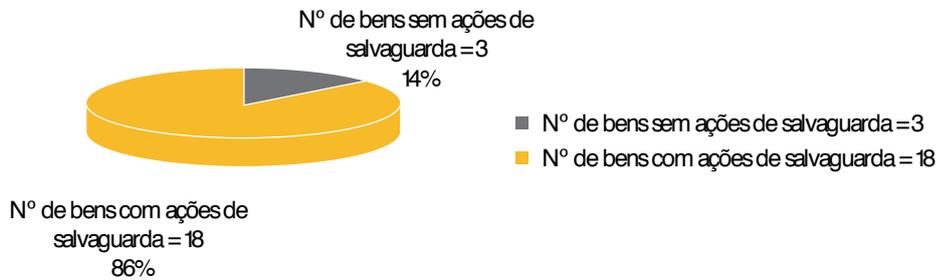
Dessa forma, a implementação do plano de salvaguarda passou a pressupor o estabelecimento de uma relação de cooperação, confiança e solidariedade entre os detentores, o Iphan e os parceiros interessados, ainda que estes possuam diferentes condições de poder. O estabelecimento dessa nova relação revelou-se um processo complexo, multifacetado e lento. Geralmente seu início é marcado por um misto de desconhecimento, distanciamento e desinformação por parte da sociedade civil, mas, sobretudo, por parte dos detentores acostumados com a falta de acesso aos serviços públicos, com as promessas nunca cumpridas, com as ingerências e atuações desconsideradas dos órgãos estatais. Para se chegar a um entendimento, faz-se necessário um constante diálogo entre Estado e sociedade acerca de interesses, motivações e prioridades. Sobretudo, porque se percebeu que, após o registro, o campo tende a se ampliar e a tornar-se mais complexo, com maior grau de harmonia ou conflito, gerando a redefinição do campo, dos atores, dos objetivos e das estratégias.

Outra dificuldade recorrente para a implementação dos planos de salvaguarda dentro dos prazos idealizados pelo Iphan é a descontinuidade entre o processo de instrução do registro e a formulação dos planos de salvaguarda. Na maioria dos casos, cria-se uma lacuna de mais de dois anos entre o registro do bem cultural e a primeira dotação orçamentária para sua salvaguarda. Isso ocorre porque a mobilização dos detentores promovida durante a instrução de registro praticamente não é aproveitada nem na construção de um plano de salvaguarda, nem na identificação de parceiros, nem na constituição de um comitê gestor.

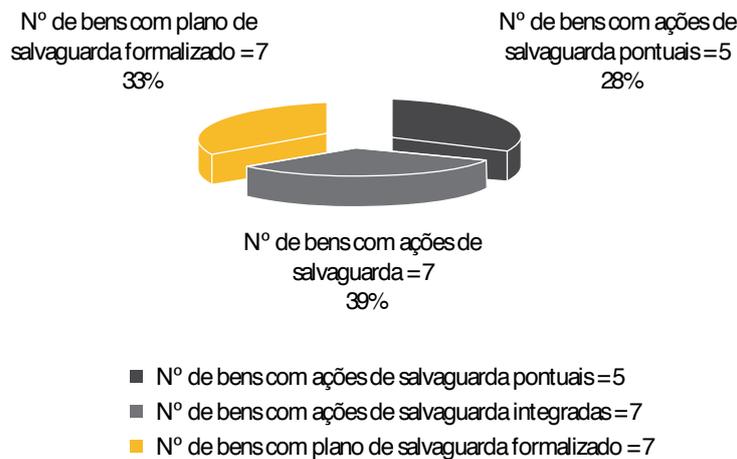
Até dezembro de 2010 existiam 21 bens registrados como patrimônio imaterial brasileiro, dos quais 18 já tinham sido objeto de algum tipo de ação de salvaguarda com apoio

do Iphan; 9 já tinham sido objeto de convênio para a criação de Pontos de Cultura ou centros de referência; 6 contavam com plano de salvaguarda e comitê gestor estruturados. A seguir, os gráficos ilustrativos:

Bens registrados como patrimônio cultural imaterial com salvaguarda implementada (universo: 21 bens registrados)

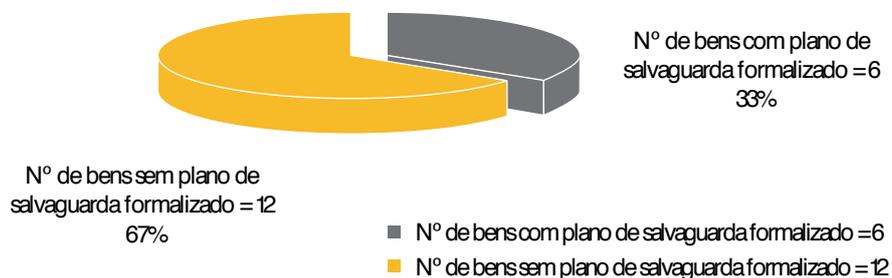


Tipo de salvaguarda implementada para os 18 bens registrados

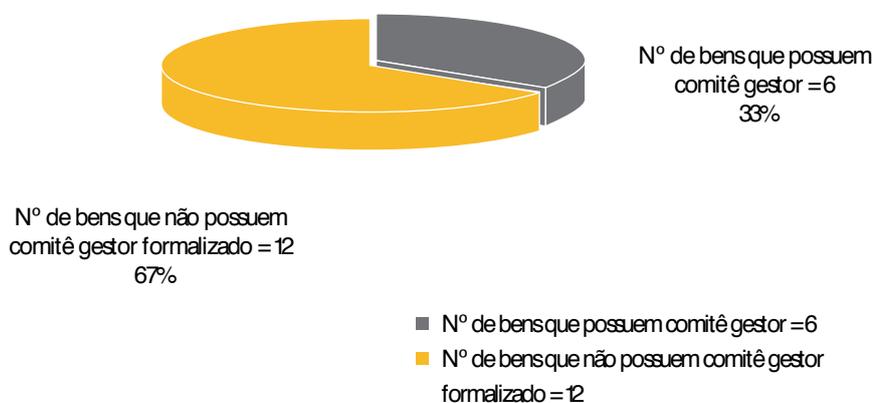


Observamos a soma de 19 processos de salvaguarda para 18 bens culturais registrados, tendo em vista que o Registro do Modo de Fazer Viola de Cocho desencadeou dois processos de salvaguarda distintos: um em Mato Grosso e outro em Mato Grosso do Sul.

Porcentagem de planos de salvaguarda instituídos (universo: 18 bens com salvaguarda)

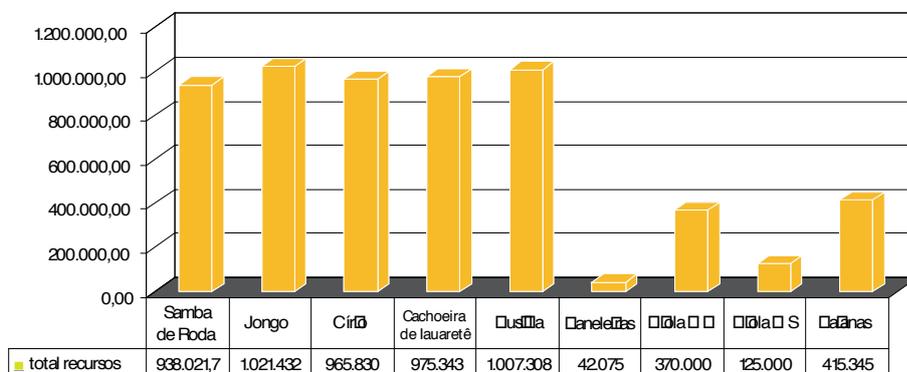


Comitê gestor formalizado (universo: 18 bens com salvaguarda)

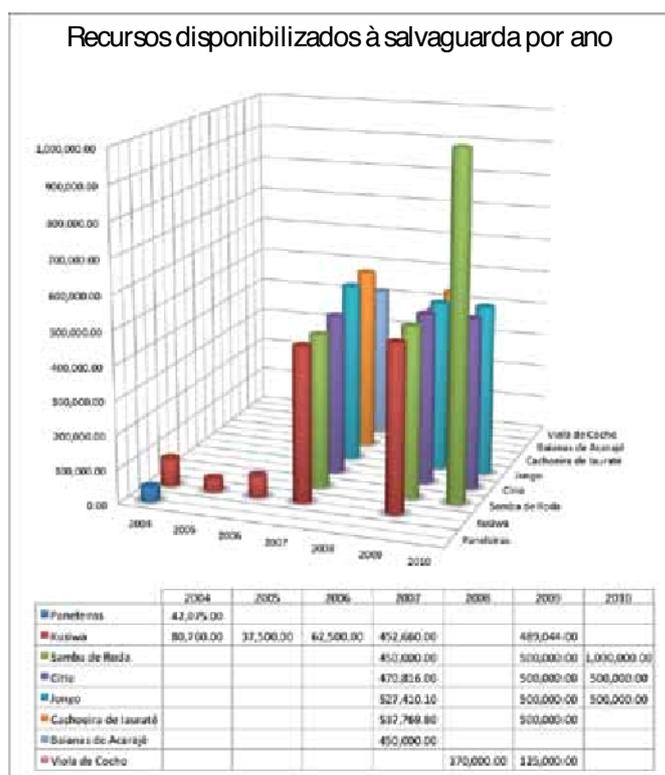


Desde 2007 foram disponibilizados cerca de 6 milhões de reais (entre recursos do MinC/ Iphan e as contrapartidas dos parceiros) para execução de 20 convênios relativos à salvaguarda. Sendo que cinco planos (Samba de Roda, Círio de Nazaré, Cachoeira de Iauaretê, Jongo e Arte Kusiwa) mobilizaram cerca de 80% do montante total dos recursos. Essa disparidade ocorreu, principalmente, devido aos diferentes graus de envolvimento e mobilização dos grupos de detentores em torno da salvaguarda. Com exceção do Círio de Nazaré que contou mais com o interesse e o comprometimento dos governos estadual e municipais todos os planos de salvaguarda bem sucedidos no estabelecimento e na execução dos convênios passaram, anteriormente, por um processo de envolvimento e participação dos detentores. A seguir, alguns quadros ilustrativos:

Recursos disponibilizados via convênio ou termo de parceria por salvaguarda



total: R\$ 5.860.354,70



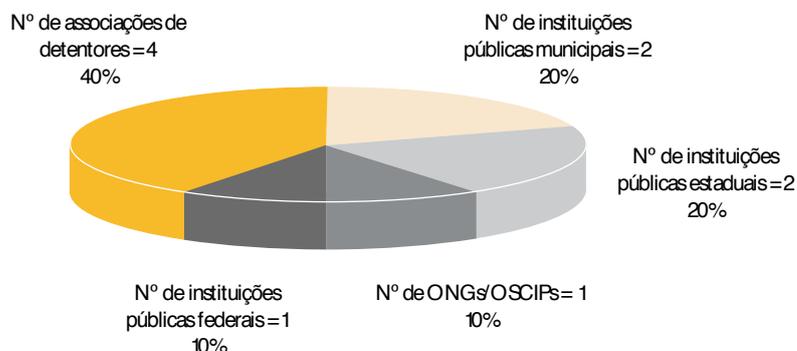
Obs: A partir de 2007 todos os convênios celebrados foram para a implementação de Pontos de Cultura de Bens Registrados. Nesse quadro não foram considerados os recursos devolvidos, senão os recursos alocados pelo Iphan/MinC e pelos parceiros via contrapartida.

Para análise da gestão das diferentes instituições responsáveis pela execução dos recursos destinados à salvaguarda foi construída a tipologia dos gestores dos planos e ações de salvaguarda, a saber:

| Tipo de instituição gestora | | |
|------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| [1] Associação de Detentores | [3] Instituição Pública Federal | [5] Instituição Pública Municipal |
| [2] Terceiro Setor | [4] Instituição Pública Estadual | [6] Outra (especificar): |

Atualmente a proporção entre os tipos de instituição gestora dos convênios é bem equilibrada. Temos três associações de detentores (30% do total), duas ONGs, duas prefeituras, duas secretarias estaduais (20% do total cada) e uma instituição federal pública (10% do total).

Tipos de gestores dos dez Pontos de Cultura de Bens Registrados



A partir dessa análise da gestão dos convênios, verificou-se que o tipo de instituição gestora não é fator determinante para o bom desempenho da execução dos recursos e das atividades de salvaguarda. Diferentemente do esperado, prefeituras e governos estaduais tiveram o mesmo grau de dificuldade para executar os convênios que as associações de detentores, sendo fator determinante a experiência acumulada das instituições gestoras na execução de convênios específicos para a salvaguarda do patrimônio imaterial.

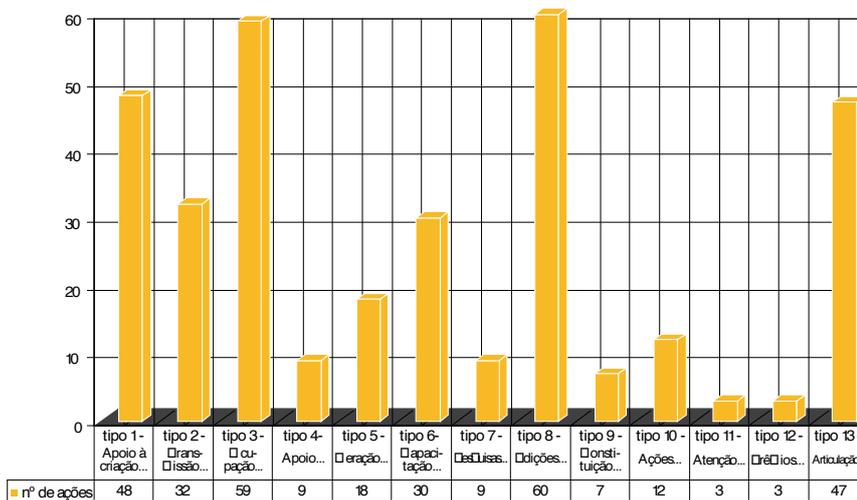
No primeiro ano de convênio todos os gestores enfrentaram algum tipo de dificuldade: no preenchimento dos formulários no Siconv; nos pedidos de prorrogação de tempo; no cumprimento dos prazos legais; na realização de licitações; na prestação de contas; no uso de recursos economizados ou provenientes dos rendimentos financeiros (uma vez que todos tiveram de devolver valores consideráveis ao Erário) etc. Contudo, essas dificuldades foram sendo superadas a partir da execução do segundo convênio com a mesma instituição.

Por outro lado, observou-se que o tipo de instituição gestora pode influenciar na renovação ou celebração de novos convênios com vista à continuidade dos planos e ações

de salvaguarda. Os gestores governamentais, municipais e estaduais apresentaram descontinuidade na gestão dos planos e ações de salvaguarda, em função de mudanças de governo e/ou das possíveis incompatibilidades partidárias entre os governos locais e o governo federal, enquanto as associações e organizações não governamentais desfrutam, de alguma maneira, de independência política para a continuidade do encaminhamento das demandas dos detentores dos bens culturais registrados.

Conforme gráfico apresentado abaixo, as ações de salvaguarda mais executadas foram: 1) ações de edição, publicação e difusão de resultados (no total foram 60 ações, contabilizando 18% do total das ações executadas), 2) ações relativas a ocupação, aproveitamento, constituição e adequação de espaço físico (no total foram 59 ações, contabilizando 17% do total das ações executadas), 3) ações de apoio à criação e funcionamento do comitê gestor e do plano de salvaguarda (48 ações, 14% do total) e 4) ações de articulação de políticas públicas (47 ações, 13% do total). Foram ainda realizadas 32 ações de transmissão de saberes (9% do total) e 30 ações de capacitação para gestão (9%). Os outros tipos de ação também aconteceram (15,8 % do total), sendo que as ações menos recorrentes nesse período foram os prêmios e concursos (2,1%) e as ações de atenção à propriedade intelectual (2,1%).

Somatório das ações desenvolvidas na salvaguarda dos oito primeiros bens registrados por tipo



total de ações desenvolvidas: 337

| Tipologia de ações de salvaguarda | | | |
|-----------------------------------|--|----|---|
| 1 | Apoio à criação e funcionamento do comitê gestor e do plano de salvaguarda | 8 | Edições, publicações e difusão de resultados |
| 2 | Transmissão de saberes | 9 | Constituição, conservação e disponibilização de acervos |
| 3 | Ocupação, aproveitamento e adequação de espaço físico | 10 | Ações educativas |
| 4 | Apoio às condições materiais de produção | 11 | Atenção à propriedade intelectual e direitos coletivos |
| 5 | Geração de renda e ampliação de mercado | 12 | Prêmios e concursos |
| 6 | Capacitação de quadros técnicos para gestão | 13 | Articulação de políticas públicas |
| 7 | Pesquisas, mapeamentos, inventários participativos | | |

Cabe, assim, observar que a questão da inserção dos bens culturais patrimonializados no mercado é uma, e não a única, possibilidade de ação de salvaguarda. A promoção de um bem cultural como produto de consumo, à primeira vista, pode ser interessante sob a perspectiva da economia da cultura, já que gera renda para os detentores desses bens. Porém, se essa inserção no mercado implica perda de autonomia dos detentores, desvinculação do bem cultural do seu contexto, usos e significados sociais que o caracterizaram como patrimônio, essa ação não pode, portanto, ser considerada uma ação de salvaguarda.

No processo de avaliação da política foi constatada a conjunção de certas condições que favoreceram ou determinaram o bom andamento da salvaguarda. Dentre elas temos a condução da instrução de registro voltada para a salvaguarda; o grau de mobilização e participação dos detentores no processo; e o aparecimento de atores-chave que se apropriam da política e, com o passar do tempo, assumem posições de liderança ou mediação. Esses indivíduos são capazes de liderar o processo de salvaguarda, de mediar os conflitos de interesse, de gerir os recursos e representar, se não todos, a maioria dos diferentes grupos de detentores. A antropóloga e técnica do Iphan Rívia Bandeira (2010) aponta em sua tese de doutorado que parte do sucesso da salvaguarda do Samba de Roda se deve: à criação da Associação de Sambadores e Sambaadeiras do Estado da Bahia (Asseba) durante a instrução de registro desse bem; ao crescente número de grupos de samba de roda envolvidos com a salvaguarda desse bem; à liderança de um filho de sambadores, um professor da Secretaria de Educação da Bahia que se apropriou dos mecanismos de apoio e financiamento cultural e dispôs-se a assumir as responsabilidades da gestão do Pontão.

Na salvaguarda do Jongo também temos esse diferencial. Seu êxito deu-se muito pelo envolvimento de professoras da Universidade Federal Fluminense (UFF), que se dedicam intensivamente à execução do plano de salvaguarda, articulando o envolvimento da Fundação Euclides da Cunha (vinculada à UFF) e a mobilização de redes entre os diferentes grupos de detentores dispersos na Região Sudeste. Embora a gestão do Pontão do Jongo não seja exercida pelos próprios detentores, senão por essa fundação universitária, a participação dos jogueiros pode ser considerada um dos exemplos de maior sucesso na salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro. Isso porque as atividades

des do Pontão foram orientadas para o fortalecimento, união e capacitação dos diferentes grupos de jongo, com o objetivo de que num futuro próximo esses grupos estejam devidamente preparados para assumir os desafios da gestão de contratos com o Estado.

O êxito da salvaguarda do Jongo levanta outra questão essencial relativa à apropriação da política por parte dos detentores. Ela está relacionada ao respeito pelas formas de organização, temporalidades e dinâmicas próprias de cada comunidade ou grupo de detentores. Como já mencionado, nem sempre é possível ou recomendável que tais grupos e comunidades se organizem em formato de associações civis, devidamente formalizadas em cartório, para estarem aptas a participar ou receber os recursos destinados à salvaguarda. Na grande maioria dos casos, no momento em que se instaura o processo de salvaguarda, os grupos de detentores dos bens culturais tradicionais ainda não estão apropriados dos conhecimentos e das práticas necessárias à boa gestão dos recursos públicos. Lembrando que esses grupos vêm de um histórico de subordinação e desigualdade social, caracterizado também pela falta de acesso aos serviços públicos, dentre os quais: acesso a uma educação de qualidade capaz de os preparar para dominar códigos e procedimentos da burocracia estatal, para reconhecer seus direitos como cidadãos, bem como para identificar seu potencial como protagonistas das transformações sociais. Esse histórico, contudo, não os impediu de estruturar, com o tempo, formas próprias de organização social e de estabelecer laços de identidade e solidariedade — a existência das manifestações culturais tradicionais no mundo contemporâneo é prova disso.

Desse modo, se no processo de salvaguarda tais fatores não forem levados em consideração, é possível que efeitos completamente contrários aos objetivos da salvaguarda sejam gerados, causando a fragmentação e o enfraquecimento político desses grupos. Tal possibilidade traz o questionamento sobre a real necessidade de intervenção externa e planejada em todas as formas de produção de bens culturais imateriais.

Nesse sentido, o envolvimento de instituições parceiras se faz imprescindível para o desenvolvimento das ações de salvaguarda, uma vez que, como no caso do Jongo, elas podem assumir o papel de mediadoras entre os financiadores e os grupos ainda não preparados para os paradoxos do Estado, que, ao mesmo tempo que propõe uma política participativa e inclusiva, cria instrumentos e procedimentos burocráticos excludentes.

tes. As contrapartidas exigidas por esses convênios, por exemplo, dificultam os grupos de detentores de assumirem a gestão, pois elas impõem que os convenientes disponibilizem 20% do valor total dos recursos repassados. Valores dos quais, obviamente, os grupos não dispõem. Diante de tal imposição, os grupos de detentores veem-se obrigados a oferecer seus serviços como contrapartida, ficando impossibilitados de receber remuneração pelo trabalho prestado. O que desestimula muitos detentores a participar ativamente do processo de salvaguarda.

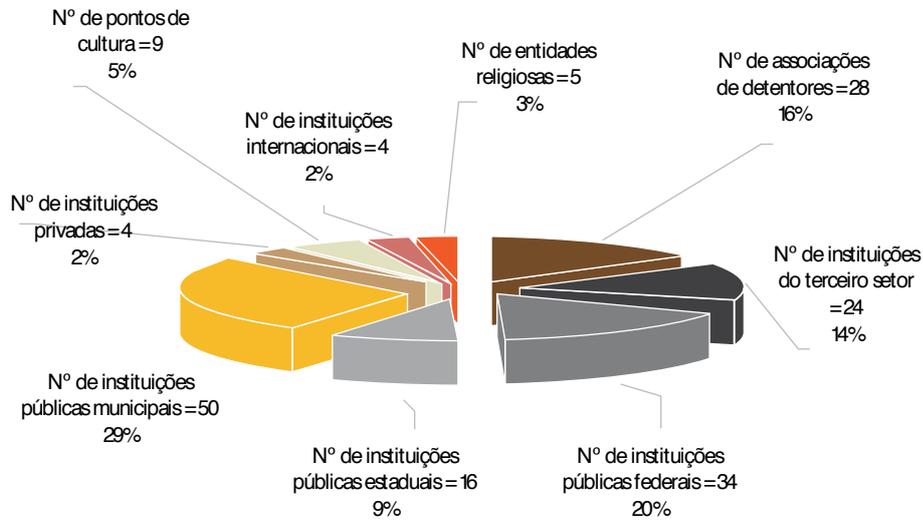
Convém destacar, sobretudo, que tal mediação só é positiva quando essas instituições parceiras encontram maneiras de garantir a participação desses detentores no planejamento e na execução das ações de salvaguarda.

Para além da gestão dos recursos, as instituições parceiras podem também atuar como apoiadoras, colaboradoras, cooperadoras, financiadoras e fortalecedoras dos planos de salvaguarda, configurando-se como agentes potenciais responsáveis pela construção e pelo fortalecimento de formas eficazes de política participativa e sustentável e, principalmente, pela implementação de medidas de salvaguarda que possam ir além das limitações do Iphan, como instituição federal restrita à área da cultura. Isto é, o estabelecimento de parcerias é fundamental para que a política de salvaguarda seja descentralizada e abrangente a ponto de promover autonomia e cidadania dos detentores dos bens culturais imateriais.

A formalização dos comitês gestores — através dos termos de cooperação técnica que definem os papéis e as atribuições dos parceiros — também é fundamental para fundar as bases da gestão compartilhada, na medida em que requer que as instituições interessadas se envolvam na salvaguarda de maneira mais consistente e integrada aos parâmetros do PNPI e da burocracia estatal.

De acordo com o quadro a seguir a salvaguarda dos oito primeiros bens registrados articulou cerca de 174 parceiros de diferentes esferas. Sendo que 29% dos parceiros foram prefeituras (50), 20% foram instituições federais (34), 16% foram associações de detentores (28) e 14% foram instituições do terceiro setor (24). Outros parceiros como os governos estaduais, os Pontos de Cultura, as instituições religiosas, privadas e internacionais também foram recorrentes, mas em menor quantidade se comparados aos parceiros já descritos.

Tipos de instituições parceiras dos oito pontos de cultura considerados na avaliação



Total de parceiros = 174

Os nove Pontos de Cultura mencionados no gráfico referem-se a novas parcerias adquiridas pelos oito Pontos de Cultura de Bens Registrados ao longo dos processos de salvaguarda.

Vale ressaltar que a gestão compartilhada é complexa, demanda tempo, continuidade e consistência. A legislação que regulamenta os convênios, ao tratar de assegurar o bom uso dos recursos públicos, cria obstáculos burocráticos que dificultam grandemente sua continuidade ou sustentabilidade. Nos casos onde há espaços físicos, por exemplo, ainda não estão solucionadas questões básicas de titularidade dos espaços, administração e manutenção. Nos casos em que há equipamentos e acervos também estão pendentes as questões de custo de manutenção, guarda e difusão. Cientes dessas dificuldades os técnicos do DPI, em interlocução com os gestores dos convênios, têm trabalhado em conjunto a fim de encontrar alternativas que solucionem essas limitações.

Muitos têm sido os problemas e desafios, os avanços, estagnações, retrocessos e sucessos. Cada caso é um caso, mas a experiência consolidada já permite o estabelecimento de alguns parâmetros para implementação, gestão e acompanhamento das ações de salvaguarda, tendo como base o princípio da política participativa. O sucesso dessa política depende do bom relacionamento entre Estado e sociedade civil. E o estreitamento dessa relação faz-se necessário para a consolidação dos mecanismos de autogestão e independência dos detentores dos bens registrados. Como observa Frederico Barbosa (2010b), perceber que esses dois atores (Estado e sociedade civil) estão trabalhando em conjunto no enfrentamento dos obstáculos impostos pela política participativa já demonstra um significativo avanço das políticas culturais brasileiras no que diz respeito à democracia cultural e ao desenvolvimento integral, tendo em vista que essa participação social promovida pela política de salvaguarda não só amplia o acesso e o diálogo entre os sistemas de produção de significados, como também propicia a equidade na distribuição dos recursos e a valorização das formas de expressão estruturalmente frágeis.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Rívia R. Na gira do patrimônio. Tese de doutorado em antropologia social apresentada na Universidade de Campinas/Unicamp. Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000783559>.

BARBOSA, Frederico A. Cultura viva: avaliação do programa arte, educação e cidadania. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2010a.

_____. Indicador de desenvolvimento da economia da cultura. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2010b.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (CNFCP/ Iphan). Série Encontro e Estudos n. 5. Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FONSECA, Cecília L. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/ Iphan, 1997.

_____. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, João

Gabriel L. C., et al. (Orgs.). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICSEUnB, 2004.

_____. Patrimônio imaterial no Brasil. Brasília: Unesco/ Iphan/ Educarte, 2008.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: Iphan, 2008.

SANT'ANNA, Márcia. "Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial". In: FALCÃO, A. (Org.). Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares. Série Encontros e Estudos, n. 6. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2005.

UNESCO. Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Paris: Unesco, 2003a.

_____. Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: Unesco, 2003b.

UNESCO (Org.). Método de Avaliação e Monitoramento dos Planos e Ações de Salvaguarda de Bens Registrados. Brasília, DF: Iphan, 2010. Documento interno.

VIANNA, Leticia. "Legislação e preservação do patrimônio imaterial". In: Textos escolhidos de cultura e artes populares. Semana da Cultura Popular. Uerj. Rio de Janeiro, 2004.

_____. "Preservando a pluralidade: relatos de uma experiência institucional recente". In: Experiências e perspectivas na proteção de expressões do folclore, artesanato e conhecimentos tradicionais. A experiência brasileira. Seminário internacional sobre conhecimentos tradicionais, folclore e artesanato, da Organização Mundial da Propriedade Intelectual. São Luís, 2002.

VIANNA, Leticia e SALAMA, Morena. Avaliação preliminar dos planos e ações de salvaguarda. Brasília, DF: Iphan, 2011. Documento interno.



Práticas e Percepções sobre os Espaços Culturais e de Lazer*

Frederico Augusto Bar Bosa da Silva**

* Agradeço a Ana Luiza Machado Codes pela leitura atenta das primeiras versões deste trabalho e a Paula Ziviani pelas sugestões de desenvolvimento das análises. Herton Ellery Araújo foi responsável pelo tratamento estatístico das informações.

** Pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea).

Introdução

O contexto urbano confronta as ideias de democratização dos espaços públicos e a prática efetiva das sociabilidades. Em contraste com as ideias gerais de equidade, uso e acesso universal dos espaços urbanos, têm-se práticas baseadas na seletividade estrutural, o que se reflete no acesso à cultura, excluindo os mais diversos grupos e camadas sociais da produção e do desfrute de bens culturais.

As narrativas próprias às políticas urbanas adotam uma atitude discursiva em prol da autonomia do elemento técnico e do planejamento normativo global para as cidades; formulam ideais em que os espaços da cidade seriam articulados, desenham a imagem de mobilidade e pleno aproveitamento dos potenciais da própria cidade em função do cidadão, da qualidade de vida e do acesso a serviços; entretanto, a realidade desconversa.

As políticas culturais também têm suas representações a respeito das relações entre cidade e cultura. No entanto, o alcance de suas intervenções sobre as cidades é reduzido e suas ações são bastante fragmentadas.

O cotidiano dos cidadãos mostra as grandes dificuldades do poder público em distribuir instituições e pessoas de forma que elas usufruam do complexo cultural urbano e que este lhes faça sentido para além dos apelos funcionais. Agregado à total desorganização das cidades o fato de que seus espaços, mesmo contando as inúmeras tentativas de apropriação simbólica, são vazios de significados sociais e culturais¹. A contradição entre as ideias gerais de desenvolvimento e qualidade de vida e a realidade do cotidiano das cidades é evidente.

A construção de dados “objetivos”, no entanto, mostra de forma cristalina a melhoria das condições globais de vida das populações. Há que segmentar, recortar e distinguir aspectos da realidade para que surjam as evidências objetivas; os balanços são claros:

¹ Perspectivas diversas podem ser encontradas em MAGNANI, J. G. C.; TORRES, L. de L. (2000). Em diferentes abordagens antropológicas, o livro apresenta olhares de diversos autores que mostram a cidade de perto e “por baixo”, portanto, diferentemente do nosso sobrevo. Nele, a metrópole é apresentada como espaço de resignificação e apropriação simbólica permanente por parte dos diversos grupos sociais que a compõem.

melhorias globais distribuídas de forma assimétrica, problemas estruturais não resolvidos e, no campo das políticas culturais, desafios imensos no que se refere à democratização e ao acesso.

As pesquisas de percepção apontam em outra direção. As questões giram em torno de problemas relacionados às maneiras como as pessoas percebem e se apropriam simbolicamente do seu entorno e das formas de existência e relações com os espaços.

Efetivamente, as subjetividades podem ser contestadas de inúmeras maneiras; a episteme que nos diz existir por detrás das percepções, o dado, o fato, a realidade e as causalidades estruturadas são poderosos demais para sequer balbuciar aqui qualquer tentativa de questionamento. Entretanto, podemos estrategicamente mudar a escala da observação. As pesquisas de percepção e de práticas mudam de escala, isto é, em vez de se falar de agrupamentos e construtos sociológicos estruturais, fala-se de indivíduos.

Levamos a sério o poder explicativo dessa perspectiva, por isso propusemos, em outra publicação, um diálogo com a Modelagem de Equações Estruturais (MEE)². Ali, duvidamos de forma contundente do poder explicativo ou, pelo menos, das conexões causais fortes entre variáveis medidas na pesquisa empreendida.

Entretanto, o MEE não é, para nós, decisivo. As estatísticas guardam inúmeras possibilidades de uso e interpretação. Seguem-se então, indexadas neste trabalho, as preocupações teóricas de políticas públicas: na parte 1, apresentamos os pressupostos metodológicos da pesquisa; na parte 2, Percepção de acesso à cultura/ Sistema de Indicadores de Percepção Social (Sips)/ Modelagem de estruturas narrativas. Nessa seção, a proposta é simples: levar a sério, de uma perspectiva descritiva, as percepções e as representações sociais a respeito da cidade. Faz-se ali um recorte dos dados de percepção e das práticas culturais, construindo, a partir deles, problemas próprios às políticas culturais.

² CODES, A. L. M.; BARBOSA DA SILVA, F. A.; ARAÚJO, H. E. Percepções e cultura, p. 123-146. In: SCHIAVINATTO (Org.). Sistema de indicadores de percepção social. Brasília: Ipea, 2011.

O que justifica todo esse exercício? O monitoramento das políticas públicas é limitado se levarmos em consideração apenas os montantes de gastos, os recursos humanos, os indicadores de esforço público, outputs, a realização de metas e objetivos, a medida de custos, a construção de índices sociais etc. As interações e os conflitos cognitivos fazem parte de toda realidade social estruturada, inclusive das políticas públicas, que se referem a estruturas sociais que constroem, produzem e negociam significações.

Nenhum indicador vale por si nem tem o mesmo peso para os diferentes atores sociais. As medidas, diga-se assim, “duras” devem ser acompanhadas de um monitoramento da opinião que os cidadãos têm de sua situação e mesmo da atuação do próprio poder público. O Sips tem a pretensão de complementar os indicadores e hipotéticas causalidades “duras”, permitindo que a própria sociedade vocalize suas percepções a respeito de políticas ou temas específicos por meio de indicadores qualitativos, mesmo que quantificados. O planejamento das cidades e das ações culturais ganha com a participação social, bem como com inquéritos que considerem as representações e percepções como quadro componente das realidades a sofrer intervenção.

1. Metodologia

A realização da pesquisa se deu no contexto de elaboração de um Sistema de Indicadores de Percepção Social (Sips). Concorreu-se com outras áreas de interesse, tais como justiça, segurança pública, serviços para mulheres e cuidados de crianças, saúde, educação, mobilidade urbana, inclusão financeira e bancarização, trabalho e renda e, finalmente, cultura.

A pesquisa sobre cultura procurou alcançar três objetivos complementares: a percepção social a respeito dos espaços da cidade, assim como do tempo livre, e uma descrição de algumas práticas culturais selecionadas e relacionadas à frequência tanto em espaços públicos como nos domicílios.

Para isso, estabeleceu-se a amostragem por cotas. A intenção era que a amostra refletisse as características da população, isto é, sexo, idade, renda e escolaridade.

A preocupação era garantir margem de erro geral em âmbito nacional de 1,86% considerando nível de confiança de 95% com $p = 0,7$, dada a heterogeneidade das regiões brasileiras

As entrevistas foram feitas nos domicílios, o que permitiu recolher a opinião dos residentes das cidades³. Todas essas precauções tiveram como intuito diminuir os riscos de enviesamento de resultados.

2. Percepção de acesso à cultura/Síps/Modelagem Estrutural de Narrativas

Quando entro na igreja entendo melhor a insistência da avó. Em contraste com a decadência do bairro, a igreja está pintada, mantida, e até um pequeno jardim envaidece a cercania. É o mais antigo dos edifícios, um templo contra o tempo. Num mundo de dúvidas, onde tudo se desmorona, a igreja surge como memória mais certa e permanente⁴. (Mia Couto)

Os espaços públicos, em sentido geral, e os culturais em particular, teriam o potencial de reduzir parte das contradições entre planejamento da cidade para a cidadania e a multiplicação de “não lugares”⁵. Eles permitiriam a ampliação da noção de espaço público ao eliminar da cidade os lugares de fluxos onde se movimentam “significados vazios”, anônimos, não apropriáveis afetiva e simbolicamente por ninguém, em específico, que tenderiam ao grau zero⁶.

³ SCHIAVINATTO (Org.). Sistema de indicadores de percepção social. Brasília: Ipea, 2011.

⁴ COUTO, Mia. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁵ O sentido é ligeiramente diferente, mas análogo àquele utilizado por Marc Augé. Para esse autor, os não lugares são espaços públicos de circulação e deslocamentos rápidos, caracterizados pela impessoalidade. Para o que nos interessa, a impessoalidade e a ausência de vínculos com os lugares prescindem, para ser construídas, das mediações por símbolos da hipernormatividade, tais como cartões de crédito, identidade, passaporte etc.

⁶ Pensamos aqui em Roland Barthes quando aponta o grau zero da escritura na crítica e na produção de textos. Para Barthes, a escritura é produção de significados. O grau zero indica a pretensão de clareza e obediência às normas; acusa a postura escolar, acadêmica e científica que faz da produção textual algo técnico, referencial e descritivo, abstraindo sua dimensão criativa e criadora de sentidos. Por isso, Barthes batiza a produção criadora de significados como escritura. Também aqui fazemos uso livre da ideia de “espaços vazios de significados” (como se isso fosse possível!) para enfatizar, sem desenvolver, as dificuldades de apropriação social criativa desses espaços e chamar a atenção para o potencial desses espaços como objeto de políticas culturais. Esses espaços não tenderiam ao grau zero, mas eles mesmos seriam produtores de significados, potencializando as sociabilidades que ali se desenvolvem, no que ali se apresenta ao público e como componente vivo dos espaços urbanos.

As políticas culturais têm o mérito, quando direcionadas a isso, e o potencial de permitir a ampliação e multiplicação dos espaços públicos. Elas dialogam com ações institucionais de formação de públicos, fomento à produção simbólica, preservação e valorização de acervos, proteção do patrimônio edificado etc., mas também devem se reconhecer como parte da organização dos modos de sociabilidade e de organização de espaços que sejam próprios a essas relações.

Não se resume aqui o espaço cultural a essas funções, isto é, permitir as aproximações sociais; há outras questões relacionadas, como a das vinculações afetivas e emocionais com a arte e com a cultura, seus objetos, imagens, tradições, memórias e representações. Há possibilidades normativas ou educativas em qualquer política cultural.

A exploração que segue partiu de duas hipóteses: a) as políticas urbanas e culturais não dialogam, o que é revelado pela insucesso e inadequação da localização dos equipamentos culturais e de lazer; b) a ideia das práticas culturais não organiza as intervenções em termos de políticas públicas. Os equipamentos públicos ainda se organizam em termos da cultura cultivada, das belas artes e das belas letras. Não vamos desenvolver essa ideia, mas há que deixar registrada a tendência de fazer com que os equipamentos da cidade cultural sejam multifuncionais.

A cultura é um plano de observação privilegiado para estudar as cidades e os dinâmismos que as movem. Os contextos urbanos induzem processos específicos de desenvolvimento cultural, de transformação de práticas e de condicionamentos particularmente importantes dos usos dados ao tempo livre.

De outra maneira, as práticas culturais, sua diversidade, complexidade e distribuição oferecem, no quadro das cidades atuais, do seu planejamento e da qualidade de vida, um plano de observação em diferentes perspectivas. Por um lado, a perspectiva da espacialidade construída e das suas formas, e, por outro, do lugar da cultura nesse espaço, o que pode ser pensado na perspectiva do acesso a ela.

Em uma perspectiva dialética, é possível afirmar que do encontro e das tensões entre o espaço objetivo vivido e o representado (percebido) podem surgir importantes ques-

tões, que abrem possibilidade à reorganização de zonas de ação, necessária tanto ao campo da organização social da cultura quanto ao de intervenção urbana para garantir direitos sociais e culturais às populações.

Em realidade, cidade e cultura devem ser vistas em suas múltiplas articulações e determinações recíprocas no quadro da democracia social, dos direitos de cidadania. Portanto, as cidades são, para além do seu plano organizacional material, realidades simbólicas e socialmente produzidas e apropriadas, suscitando diferentes formas de percepção, imagens e identidades.

A expectativa dessa parte da pesquisa é analisar os processos de referenciação simbólica das cidades brasileiras, de modo a permitir a interpretação de suas representações e de alguns de seus processos culturais. Foram delimitados empiricamente os seguintes elementos na escala das grandes regiões brasileiras: I) percepção social sobre a organização urbana para a prática cultural; II) disposições culturais para o uso do tempo; III) percepções a respeito da oferta cultural.

A hipótese segundo a qual as dinâmicas e os contextos sociais urbanos constituem um nível relevante para o entendimento da cultura e esta, para a compreensão das estruturas, estruturas e distribuições sociais no espaço pode ser corroborada empiricamente.

I) A representação (percepção) social sobre a organização urbana para a prática cultural

O conceito central para essa parte da pesquisa será o de referencial, próprio para a análise de políticas públicas. O referencial tem como pressuposto que a ação pública resulta de três níveis articulados: a) nível cognitivo (quadro de representação e explicação dos contextos); b) normativo (explicação sobre o que se deve desejar ou almejar); c) instrumental (com quais operações e instrumentos se deve agir).

Então, todo referencial de política pública deve ser legitimado pelos valores característicos da cultura política. É esse quadro que pode ser construído a partir da representação social dos espaços urbanos próprios aos usos culturais. Essa parte do trabalho mostra que essa construção é social e culturalmente contraditória, pois as percepções dependem de diferentes posições estruturais e das distribuições espaciais e econômicas.

De qualquer maneira, as representações a respeito do espaço urbano e dos usos do tempo livre apresentam padrões claros. Indicam, por um lado, a despreocupação política com uma organização espacial que leve em consideração a localização de espaços públicos, que permita fruição e produção cultural. Por outro lado, mostra que as hierarquias de valor e das práticas não estão estruturadas em um núcleo de práticas normativas (visitação a museus, ida a apresentações de música, teatro, dança, circo etc.) claras e consolidadas.

A tabela 1 apresenta os resultados gerais que dizem respeito à percepção sobre a localização de diferentes espaços de sociabilidade.

tabela 1: Percepção a respeito da localização de espaços para práticas culturais e sociais (em %)

| Localização por proximidade de onde mora | Muito bem situados | Razoavelmente bem situados | Mal situados | Não tem | NS/NR |
|--|--------------------|----------------------------|--------------|---------|-------|
| Espaços verdes | 30,7 | 36,5 | 31,0 | 0,3 | 1,4 |
| Equipamentos esportivos | 20,1 | 31,0 | 43,2 | 1,5 | 4,2 |
| Equipamentos culturais | 15,7 | 26,4 | 51,0 | 1,5 | 5,4 |
| Comércio | 59,5 | 30,6 | 9,1 | 0,1 | 0,7 |
| Localização dos lugares de encontro e vida associativa | 20,9 | 32,0 | 40,8 | 1,4 | 4,0 |

Fonte: Sps/Ipea, 2010

Os espaços verdes próximos, a exemplo de praças e parques, são percebidos como bem localizados por 30,7% dos entrevistados e por 31% como mal situados. Já os equipamentos esportivos são percebidos como mal situados por 43,2%. Os equipamentos culturais, por sua vez, são percebidos como mal situados por 51% dos entrevistados. Apenas 1,5% afirmaram que esses espaços esportivos e culturais não existem.

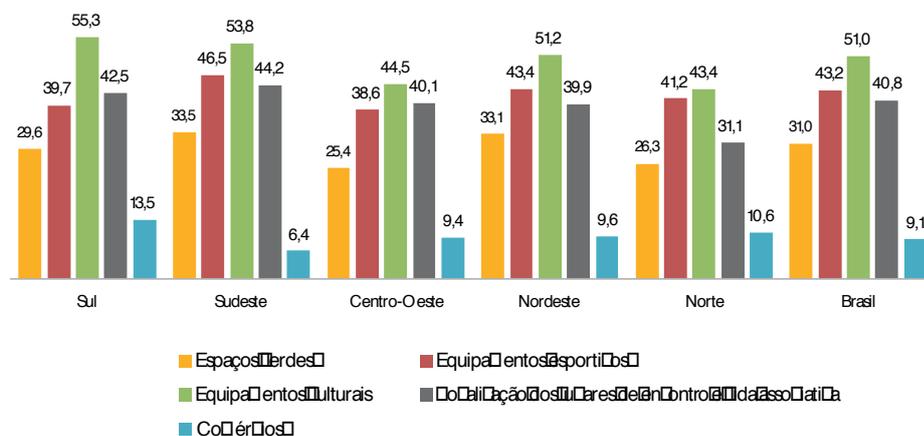
Os lugares públicos de encontro são percebidos como mal situados em relação ao local onde se mora por 40,8% dos entrevistados. O comércio, no entanto, foi apontado como bem situado por um percentual próximo a 59,5% dos entrevistados.

Obviamente, os espaços urbanos devem oferecer, nas proximidades dos domicílios, serviços que permitam comodidade, tais como feiras, mercadinhos de produtos de alimentação, limpeza e vestuário, padarias etc. No entanto, constatase, por essas percepções, o privilégio dado a essa dimensão funcional da organização urbana em detrimento de outras dimensões importantes da qualidade de vida (acesso a espaços verdes, espaços para práticas associativas, esportivas e culturais).

Ao considerar a percepção do extremo – mal situados – para esses diversos espaços nas grandes regiões, obtémse o resultado apresentado no gráfico 1.

A maior parte dos entrevistados percebe que os equipamentos culturais são mal localizados: na Região Sul do país, foram 55,3%; o mesmo ocorre para 53,8% na Região Sudeste; 44,5% na Centro-Oeste; 51,2% na Nordeste; e 43,4% na Região Norte.

gráfico 1: Percepção de mal situados relativa aos espaços para práticas culturais e sociais nas grandes regiões brasileiras (em %)



Fonte: Sips/ Ipea, 2010

Deve-se enfatizar que a percepção de grande parte dos entrevistados das regiões é de que os lugares de encontro e equipamentos esportivos têm má localização em relação ao lugar onde moram.

Quanto à percepção das diversas classes sociais em relação à localização dos espaços, deve-se dizer que é sempre mais positiva na medida do aumento dos rendimentos, como se mostra na tabela 2.

tabela 2: Percepção dos espaços para práticas culturais e sociais por classe de renda (em %)

| Espaços | Categoria de percepção | Renda familiar mensal | | | Total |
|--|------------------------|--------------------------|--|-------------------------------|-------|
| | | Até 2 SM (até R\$ 1.020) | de 2 a 5 SM (de R\$ 1.020 a R\$ 2.250) | + de 5 SM (R\$ 2.250 ou mais) | |
| Espaços verdes | Muito bem | 29,3 | 30,2 | 33,4 | 30,7 |
| | Razoavelmente | 34,4 | 37,6 | 37,7 | 36,5 |
| | Mal situados | 34,5 | 30,8 | 26,7 | 31,0 |
| Equipamentos esportivos | Muito bem | 19,8 | 18,0 | 23,4 | 20,1 |
| | Razoavelmente | 29,7 | 31,2 | 32,4 | 31,0 |
| | Mal situados | 44,5 | 44,9 | 39,1 | 43,2 |
| Equipamentos culturais | Muito bem | 15,9 | 14,5 | 17,1 | 15,7 |
| | Razoavelmente | 23,7 | 27,0 | 29,0 | 26,4 |
| | Mal situados | 52,7 | 51,7 | 47,8 | 51,0 |
| Qualidade de ambiente e vida associativa | Muito bem | 20,5 | 20,5 | 22,2 | 20,9 |
| | Razoavelmente | 29,2 | 31,4 | 36,5 | 32,0 |
| | Mal situados | 42,9 | 42,3 | 36,1 | 40,8 |
| Doméstico | Muito bem | 57,5 | 58,9 | 63,0 | 59,5 |
| | Razoavelmente | 30,6 | 32,0 | 28,7 | 30,6 |
| | Mal situados | 11,1 | 8,3 | 7,5 | 9,1 |

Fonte: Sps/Ipea, 2010

Essa característica deve-se à coincidência entre maior renda e acesso a equipamentos urbanos, ou, enunciando de outra forma, a percepção dos entrevistados traduz, de forma consistente, a sua posição na estrutura de desigualdades expressa na organização do espaço urbano: quanto maior o rendimento, maiores a proximidade e o acesso a equipamentos urbanos de cultura e lazer, embora esse acesso e essa proximidade devam ser contextualizados nos quadros de fragilidades estruturais.

Esse aspecto também é facilmente constatável pelo grande percentual de pessoas em todas as classes de rendimento que percebem que os equipamentos urbanos estão mal localizados. O exemplo mais claro é o da percepção da localização dos equipamentos culturais; 52,7% da primeira classe de renda (até dois salários mínimos) os percebem como mal localizados, seguidos por 51,7% daqueles que têm renda entre R\$ 1.020 e R\$ 2.250 e por 47,8% dos que possuem renda superior a cinco salários mínimos.

Considerando a escolaridade, observa-se que os resultados apresentam outro perfil. Aqui, a percepção quanto à distribuição dos equipamentos sociais no espaço urbano é relativamente homogênea para qualquer das características.

A maior diferença relativa está na percepção a respeito dos lugares de encontro para a vida associativa, já que 42% dos entrevistados de menos escolaridade os consideram mal localizados e apenas 35% de mais escolarização têm a mesma percepção. O padrão de percepção, no entanto, ainda aqui permanece crítico em relação à adequação da localização dos equipamentos relativamente ao local de moradia.

tabela 3: Percepção a respeito dos espaços para práticas culturais e sociais por escolaridade (em %)

| Escolarização | | Analfabeto até a 4ª série do ensino fundamental | Da 5ª até a 8ª série do 1º grau | Ensino médio completo ou incompleto | Superior completo ou pós-graduação | Total |
|---|-----------|---|---------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|-------|
| Espaços Lerdes | muito boa | 005 | 005 | 080 | 000 | 000 |
| | razoável | 060 | 084 | 000 | 060 | 005 |
| | ruim | 000 | 000 | 000 | 000 | 000 |
| | não tem | 000 | 04 | 000 | 018 | 000 |
| | não sei | 000 | 04 | 000 | 018 | 04 |
| Equipamentos esportivos | muito boa | 000 | 004 | 080 | 000 | 000 |
| | razoável | 000 | 008 | 000 | 048 | 000 |
| | ruim | 400 | 400 | 480 | 408 | 400 |
| | não tem | 000 | 000 | 018 | 000 | 005 |
| | não sei | 500 | 08 | 04 | 000 | 400 |
| Equipamentos culturais | muito boa | 050 | 008 | 050 | 050 | 050 |
| | razoável | 065 | 000 | 000 | 000 | 004 |
| | ruim | 400 | 400 | 500 | 500 | 500 |
| | não tem | 000 | 000 | 04 | 000 | 005 |
| | não sei | 000 | 400 | 405 | 005 | 54 |
| Locais de encontro e da associação | muito boa | 000 | 008 | 005 | 000 | 000 |
| | razoável | 000 | 000 | 004 | 400 | 000 |
| | ruim | 400 | 000 | 400 | 050 | 408 |
| | não tem | 000 | 000 | 000 | 000 | 04 |
| | não sei | 04 | 000 | 000 | 000 | 408 |
| Comércio | muito boa | 580 | 580 | 000 | 000 | 505 |
| | razoável | 008 | 000 | 000 | 000 | 000 |
| | ruim | 000 | 000 | 000 | 800 | 000 |
| | não tem | 000 | 000 | 000 | 000 | 000 |
| | não sei | 000 | 000 | 000 | 005 | 000 |

Fonte: Sps/ Ipea, 2010

Todavia, um dado deve ser relevado. O percentual dos que não responderam ou não tinham percepção clara a respeito da localização dos equipamentos é elevado em todos os níveis de escolarização, mas é muito superior à média para os de menos escolarização.

Se a redistribuição estatística dessa categoria não altera as tendências presentes nos padrões de resposta, devem-se considerar dois efeitos que podem atuar simultaneamente: o primeiro, evidenciado pelas não respostas, é que menos es

colarização é acompanhada de menor probabilidade na organização de uma resposta relativamente clara. O outro, associado indiretamente ao primeiro, indica que o processo de pesquisa gera um efeito de constrangimento, fazendo com que o entrevistado emita opiniões e tenha percepções sobre algo de que ele não tem muita clareza. Esses efeitos, ainda que contrários às intenções iniciais da investigação, encontram-se presentes e abrem espaço para a inserção de elementos aleatórios, imponderáveis, no teor das respostas.

II) Disposições culturais para o uso do tempo

A questão da percepção do tempo livre também foi abordada no questionário. Ele é definido como o tempo utilizado em múltiplas e diferenciadas atividades não relacionadas ao trabalho e varia, portanto, com o nível de vida e a idade, mas também com os recursos sociais disponíveis. A questão tem duas dimensões, a percepção sobre a suficiência do tempo livre e outra, normativa, sobre quais desejos e práticas seriam realizados caso o tempo disponível fosse maior.

A respeito da percepção do tempo livre, 35,4% afirmaram ser o tempo insuficiente para fazer tudo o que se deseja e 44,9% disseram que o tempo é suficiente, mas que sempre há alguma atividade a ser feita. Nesse segundo caso, a resposta deve se referir a compromissos e outras atividades relacionadas ao cotidiano, tais como cuidados com a casa, compras, compromissos religiosos e sociais.

Quanto àqueles restantes, 18,4% percebem ter grande parcela de tempo disponível, mas afirmam não encontrar nada de interessante para preenchê-lo.

Entre os entrevistados, 33,3% afirmaram que, caso dispusessem de mais tempo, procurariam em primeiro lugar fazer cursos, seguido de práticas esportivas (16,1%), não fazer nada (15,1%), cuidar dos filhos, da família e da casa (13%).

A realização de atividades mais próximas de práticas culturais, como estudar, pesquisar e ler, foi indicada por 9,9% dos entrevistados; e frequentar espaços culturais e de lazer, por 7,7%. A opção de praticar atividades artísticas foi apontada por 3,6% das pessoas.

tabela 4: Percepções a respeito do uso do tempo livre

| O que faria se dispusesse de mais tempo | % |
|--|------|
| Total | 100 |
| Fazer cursos e procurar melhorar a situação profissional | 33,3 |
| Praticar atividades físicas e esportivas | 14,1 |
| Descansar, não fazer nada de muito preciso | 14,1 |
| Cuidar dos filhos, da família e da casa | 13,0 |
| Estudar, pesquisar, ler livros | 11,1 |
| Frequentar espaços culturais e de lazer | 11,1 |
| Praticar atividades artísticas (música, pintura) | 3,0 |
| Outros | 1,3 |

Fonte: Sps/Ipea, 2010

III) Percepções a respeito da oferta cultural

Este bloco questionou a respeito dos obstáculos encontrados para o acesso à oferta cultural. A maioria dos entrevistados afirmou que os preços altos são obstáculos ao acesso à oferta cultural, sendo que 71% concordam que esse ponto é um importante empecilho à fruição de bens culturais. No entanto, 25% discordam e acreditam que os preços não constituem um problema.

Outra razão apontada como obstáculo foi a barreira social imposta pelo perfil do público que frequenta espaços culturais. Um número alto de entrevistados (56%) concorda que existe essa barreira no acesso à cultura. Não veem essa questão como problema 38%. Na verdade, já é conhecido o argumento de que há discriminação de classe social quando da frequência a equipamentos públicos.

Já em relação à localização dos equipamentos culturais, o grau de concordância entre os entrevistados não é muito menor, sendo que 61,6% percebem o equipamento como distante do lugar onde moram. Para 35,3% a localização do equipamento não constitui um problema significativo.

Quanto à atratividade, 42,8% dos respondentes acham as atividades enfadonhas, percentual pouco menor do que os que veem as atividades com certo interesse (51,8%).

Distribuição similar, porém invertida, pode ser encontrada entre os que consideram os horários dos eventos inadequados: 51,8% concordam e 42,3% discordam.

tabela 5: Percepções a respeito dos obstáculos ao acesso à oferta cultural (em %)

| Percepção a respeito de obstáculos ao acesso à cultura | Concorda plenamente | Concorda | Discorda | Discorda plenamente | NS/NR |
|--|---------------------|----------|----------|---------------------|-------|
| Os preços altos são um obstáculo | 19,0 | 21,0 | 22,9 | 1,1 | 31 |
| O público frequentador é elitista | 10,0 | 22,0 | 22,0 | 1,0 | 39 |
| Os equipamentos ficam longe de onde moro | 10,1 | 22,0 | 22,0 | 2,0 | 39 |
| As atividades são entediantes e desinteressantes | 0,9 | 22,9 | 22,0 | 2,0 | 39 |
| Os horários em que acontecem são inadequados | 0,0 | 22,1 | 22,0 | 1,0 | 39 |
| A localização do equipamento é perigosa | 9,0 | 21,0 | 21,0 | 2,1 | 39 |

Fonte: Sips/ Ipea, 2010

Um dado surpreendente é o que diz respeito à percepção da periculosidade da região de localização dos equipamentos. Apenas 41,2% concordam que a região do equipamento é perigosa, enquanto 54,1% discordam dessa hipótese.

3. As práticas culturais

As práticas culturais desdobram-se em padrões distintos a depender de serem práticas domiciliares ou não, isto é, que envolvam saídas. Também é registrada a integração da população em geral no circuito das indústrias culturais de comunicação e cultura.

A experiência cultural mais usual refere-se a práticas relacionadas ao audiovisual, especialmente assistir televisão ou DVD, o que por si expressa o aumento da densidade desse tipo de aparelho nos domicílios brasileiros. Grande parte dos entrevistados, 78% afirmou ver TV/DVD todos os dias, e 11% adicionais, várias vezes por semana. Portanto, somados, o conjunto de pessoas desses dois grupos representa 89% de entrevistados praticantes intensivos ou habituais de televisão.

A audição de música é outra prática bastante disseminada. Dos entrevistados, 58,8% afirmaram que a frequência da prática é diária, e outros 25,5% ouvem rádio/música pelo menos uma vez por mês.

Quando se toma distância do par TV/DVD/rádio, as práticas tornam-se menos generalizadas. Somadas as intensidades nunca e raramente, 66,3% dos respondentes encontram-se nessa categoria de praticantes de baixa intensidade no que diz respeito a bares, boates e danceterias. Entretanto, quase 30% das pessoas saem para esses lugares pelo menos uma vez por mês.

No que se refere à saída para clubes ou academias, apenas 3,3% dos entrevistados o fazem todos os dias, e um percentual adicional de 19,1% o faz pelo menos uma vez por mês. Registre-se que aqueles que jamais o fazem correspondem a 76,8% do total.

A frequência é menor para teatro, circo e shows, oscilando entre pouco frequente (59,2% nunca vão) e raramente (25,6%). Padrão análogo verifica-se no item saída para apresentações de música, em que 18,2% a praticam pelo menos uma vez por mês.

Quanto à visita a museus e centros culturais, apesar do número alto daqueles que nunca a realizam, tem-se 6,9% de pessoas que o fazem pelo menos uma vez por mês.

A questão a respeito dos níveis de penetração do cinema nas práticas cotidianas, sob a forma de assistência a salas, apresenta resultados surpreendentes. Um total de 54% dos brasileiros nunca vai ao cinema, outros 26% vão raramente. No entanto, em torno de 17,6% dos brasileiros vão ao cinema pelo menos uma vez por mês, número que revela o potencial econômico da arte ou do cinema como simples entretenimento. Entre os entrevistados, 0,8% a ir ao cinema todos os dias e 17,6% a ir ao cinema pelo menos uma vez por mês.

Quando as grandes regiões brasileiras são comparadas, vê-se que a Região Sul tem 85,8% dos entrevistados que veem TV/DVD com frequência diária, e 67,3% que ouvem rádio/música. Também nesse caso esse par TV/DVD/rádio/música é das práticas mais frequentes.

Quanto ao item saída a bares, boates e danceterias, a maior frequência é do Norte, com 39,2% dos respondentes realizando essa prática pelo menos uma vez por mês. O Centro-Oeste apresenta grande número relativo de frequentadores de clubes e academias (29,8%). O percentual de 20,9% de frequentadores de teatro, circo e shows de dança é encontrado no Centro-Oeste, seguido do Norte, com 20,2%, enquanto as outras regiões se situam na faixa de 11% de pessoas que afirmam frequentar esse tipo de espetáculo pelo menos uma vez por mês.

tabela 6a: Frequência de práticas culturais (idade) (em %)

| Prática | Frequência | Jovem | Adulto | Idoso | Total |
|--------------------------------|----------------------------|-------|--------|-------|-------|
| TV/DVD | Todos os dias | 75,3 | 78,4 | 83,6 | 78,2 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 20,2 | 16,9 | 12,3 | 17,2 |
| | Raramente ou nunca | 4,5 | 4,7 | 4,1 | 4,5 |
| Rádio/Música | Todos os dias | 63,2 | 56,7 | 58,6 | 58,8 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 26,9 | 26,4 | 18,8 | 25,5 |
| | Raramente ou nunca | 9,9 | 16,8 | 22,7 | 15,7 |
| Bares, Boates e dançeterias | Todos os dias | 4,3 | 3,5 | 2,2 | 3,5 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 46,5 | 26,9 | 6,3 | 29,7 |
| | Raramente ou nunca | 49,0 | 68,9 | 91,1 | 66,3 |
| Clubes e academias | Todos os dias | 5,7 | 2,6 | 0,7 | 3,3 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 26,7 | 18,2 | 7,5 | 19,1 |
| | Raramente ou nunca | 67,0 | 78,2 | 91,3 | 76,8 |
| Teatro/circo/shows de dança | Todos os dias | 0,6 | 0,8 | 0,7 | 0,7 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 19,3 | 12,7 | 4,8 | 13,5 |
| | Raramente ou nunca | 79,4 | 85,3 | 94,0 | 84,8 |
| Clubs de música | Todos os dias | 0,6 | 0,9 | 0,2 | 0,7 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 28,5 | 16,1 | 5,5 | 18,2 |
| | Raramente ou nunca | 69,9 | 82,0 | 93,7 | 80,2 |
| Cinema | Todos os dias | 0,6 | 0,9 | 0,5 | 0,8 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 28,8 | 15,4 | 3,9 | 17,6 |
| | Raramente ou nunca | 68,5 | 82,2 | 94,7 | 80,0 |
| Jogos e competições esportivas | Todos os dias | 1,3 | 0,9 | 0,2 | 0,9 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 22,8 | 14,9 | 6,3 | 16,0 |
| | Raramente ou nunca | 75,5 | 83,3 | 93,3 | 82,5 |
| Museus/Centros Culturais | Todos os dias | 0,2 | 0,6 | 0,2 | 0,5 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 9,2 | 6,5 | 3,9 | 6,9 |
| | Raramente ou nunca | 89,7 | 91,9 | 95,4 | 91,8 |

Fonte: Sips/Ipea, 2010

No que se refere à distribuição das práticas por faixa de idade, sobressai a frequência de práticas relacionadas ao audiovisual e rádio/música. Mas, enquanto no primeiro item se encontram os mais idosos com maior frequência (83,6% veem TV/DVD todos os dias), o segundo item tem nos jovens os maiores praticantes (63,2% ouvem rádio/música todos os dias). Os jovens também se ocupam com maior frequência com saída para bares, boates e dançeterias (46,5% pelo menos uma vez por mês), ida a clubes e academias (26,7%), ida a teatros, circo e shows de dança (19,3%), cinema (28,8%), jogos e competições esportivas (22,8%) e idas a museus e centros culturais (9,2%). Em todos esses casos, os jovens afirmaram realizar tais atividades pelo menos uma vez por mês.

No que se refere à intensidade das práticas por escolaridade, as tendências modificam-se um pouco. Enquanto as práticas audiovisuais caem entre os pais escolarizados, mesmo mantendo-se alta, aumentam também todas as outras práticas que se referem a saídas do ambiente doméstico. Por exemplo, a maior frequência de prática ou de ida ao teatro, circo e apresentações de dança se dá entre aqueles que chegaram ao nível superior: 25,8% frequentam esses eventos pelo menos uma vez por mês. Vão a apresentações de música com a mesma frequência 23,9%; 38,8% vão a cinemas; 21% vão a jogos e competições esportivas; 12,5% vão a museus e centros culturais.

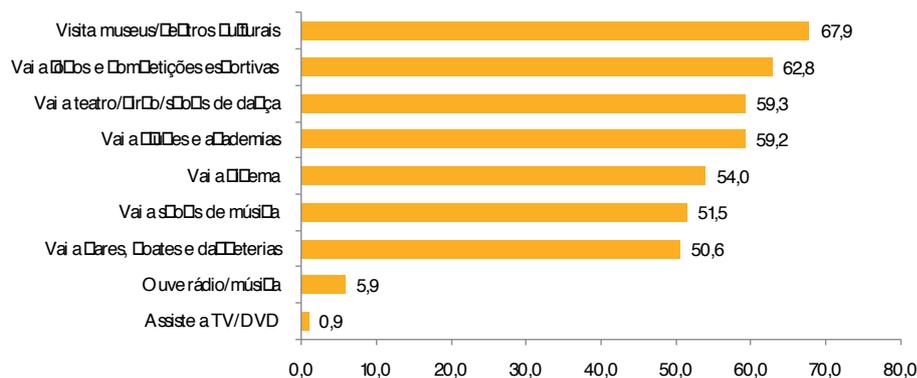
tabela 6b: Frequência de práticas culturais (escolaridade) (em %)

| Prática | Frequência | Elementar até 4ª série | 5ª até 8ª série do 1º Grau | Ensino médio completo | Superior incompleto ou pós | Total |
|--|----------------------------|------------------------|----------------------------|-----------------------|----------------------------|-------|
| Teatro, circo e apresentações de dança | Todos os dias | 80,3 | 79,7 | 78,3 | 69,9 | 78,2 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 15,8 | 15,8 | 16,7 | 24,7 | 17,2 |
| | Raramente ou nunca | 3,9 | 4,6 | 4,8 | 5,3 | 4,5 |
| Música | Todos os dias | 59,7 | 60,4 | 58,3 | 54,8 | 58,8 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 21,7 | 23,8 | 28,7 | 30,6 | 25,5 |
| | Raramente ou nunca | 18,5 | 15,8 | 13,0 | 14,6 | 15,7 |
| Cines, clubes e danças | Todos os dias | 3,5 | 3,8 | 3,3 | 3,7 | 3,5 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 17,4 | 30,3 | 36,2 | 42,8 | 29,7 |
| | Raramente ou nunca | 78,7 | 65,5 | 59,6 | 53,5 | 66,3 |
| Clubes e academias | Todos os dias | 1,3 | 2,2 | 3,8 | 8,8 | 3,3 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 12,4 | 16,9 | 23,6 | 29,8 | 19,1 |
| | Raramente ou nunca | 84,8 | 80,3 | 72,1 | 61,2 | 76,8 |
| Teatro, circo e apresentações de dança | Todos os dias | 0,2 | 1,0 | 0,6 | 1,6 | 0,7 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 8,6 | 10,7 | 15,8 | 25,8 | 13,5 |
| | Raramente ou nunca | 89,6 | 87,5 | 82,9 | 72,3 | 84,8 |
| Clubs de música | Todos os dias | 0,4 | 0,7 | 0,8 | 1,1 | 0,7 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 11,6 | 16,4 | 24,3 | 23,9 | 18,2 |
| | Raramente ou nunca | 86,4 | 82,4 | 74,0 | 74,7 | 80,2 |
| Cinema | Todos os dias | 0,3 | 0,5 | 1,4 | 0,8 | 0,8 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 8,0 | 13,5 | 22,0 | 38,8 | 17,6 |
| | Raramente ou nunca | 88,5 | 85,0 | 75,5 | 59,8 | 80,0 |
| Jogos e competições esportivas | Todos os dias | 0,4 | 1,2 | 1,1 | 1,1 | 0,9 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 11,4 | 15,2 | 19,2 | 21,0 | 16,0 |
| | Raramente ou nunca | 86,8 | 83,3 | 79,2 | 77,9 | 82,5 |
| Museus e centros culturais | Todos os dias | 0,2 | 0,5 | 0,7 | 0,3 | 0,5 |
| | Pelo menos uma vez por mês | 3,9 | 6,0 | 8,4 | 12,5 | 6,9 |
| | Raramente ou nunca | 94,2 | 93,1 | 90,1 | 87,0 | 91,8 |

Fonte: Sips/ Ipea, 2010

O gráfico 1, por sua vez, permite fazer um contraponto. Ele mostra o percentual de pessoas que nunca frequentam nenhuma das atividades elencadas na pesquisa. É importante notar que grande parte das práticas culturais selecionadas nessa pesquisa não é realizada por percentual relevante dos entrevistados. Destaca-se que 59,3% dos respondentes nunca vão a teatro, circo ou shows de música, 54% nunca vão ao cinema e 51,5% nunca vão a shows de música.

gráfico 1: Percentual de pessoas que nunca realizam práticas culturais (em %)



Fonte: Sips/Ipea, 2010

Um último ponto deve ser enfatizado. A tabela 6c resume a frequência das práticas culturais nas regiões metropolitanas e nas suas periferias.

tabela 6c: Práticas culturais nas regiões metropolitanas e suas periferias (em %)

| Tipo de prática | Frequência | RM | Periferia RM |
|--------------------------------------|----------------------------|-------|-----------------|
| Freq. bares e boates | Pelo menos 1 vez na semana | 28,96 | 20,43 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 5,02 | 4,79 |
| | Frequentemente | 17,50 | 13,87 |
| | Nunca | 47,75 | 60,66 |
| Freq. clubes e academias | Pelo menos 1 vez na semana | 19,43 | 14,75 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 5,28 | 3,78 |
| | Frequentemente | 16,60 | 15,26 |
| | Nunca | 58,17 | 65,70 |
| Freq. jogos e competições esportivas | Pelo menos 1 vez na semana | 11,58 | 8,32 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 6,44 | 4,16 |
| | Frequentemente | 21,11 | 16,52 |
| | Nunca | 60,75 | 70,37 |
| Freq. teatro/circo/shows de dança | Pelo menos 1 vez na semana | 11,33 | 4,92 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 9,14 | 6,05 |
| | Frequentemente | 24,71 | 21,94 |
| | Nunca | 53,67 | 66,46 |
| Freq. shows de música | Pelo menos 1 vez na semana | 10,55 | 7,31 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 11,45 | 8,83 |
| | Frequentemente | 28,70 | 25,60 |
| | Nunca | 48,13 | 57,76 |
| Freq. cinemas | Pelo menos 1 vez na semana | 11,71 | 10,09 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 13,51 | 9,08 |
| | Frequentemente | 32,18 | 23,58 |
| | Nunca | 41,96 | 56,49 |
| Freq. museus/centros culturais | Pelo menos 1 vez na semana | 4,89 | 1,77 |
| | Pelo menos 1 vez por mês | 6,56 | 3,40 |
| | Frequentemente | 28,06 | 22,19 |
| | Nunca | 59,85 | 72,01 |

Fonte: Sps/Ipea, 2010

As regiões periféricas das regiões metropolitanas apresentaram uma evidente tendência a menores práticas culturais por parte dos seus moradores. Um exemplo que salta à atenção é a frequência a museus e centros culturais: nas periferias das regiões metropolitanas, 72% dos entrevistados afirmaram nunca frequentar esse tipo de equipamento. O número cai para 60% nas regiões metropolitanas. Enquanto isso, 11% frequentam entre uma vez por semana e uma vez por mês esses equipamentos. O mesmo vale para 5% das periferias.

Padrões semelhantes podem ser encontrados, embora com investimentos e frequências diferentes, para as demais práticas. Não vale a pena seguirmos uma a uma, mas registrar mais um nível nas assimetrias de acesso ou na produção de habitus relacionados à cultura e ao lazer. Parece natural que isso ocorra, dada a carência de equipamentos nas periferias das metrópoles. Ou, talvez, o problema seja mais complexo e envolva padrões históricos de atuação do poder público, tanto no que se refere a deficiências próprias das políticas culturais quanto às deficiências no planejamento global dos espaços.

4. Conclusão

Quais conclusões tirar, pelo menos provisoriamente, dessas variações de comportamentos segundo características econômicas e sociais?

Até aqui se viram liames estreitos entre a organização do espaço urbano e a percepção de que a distribuição de equipamentos públicos de lazer e culturais não é a ideal, no sentido de gerar oportunidades de fruição e consolidação do gosto pelas práticas culturais.

As variáveis econômicas e sociais (renda, idade e escolaridade) compõem as experiências e formatam diferentes lógicas que motivam ou desmotivam as práticas, o que pode ser descrito pelos diferenciais de frequência e disposição para praticar ou fruir a cultura e os espaços de lazer entre as pessoas de grupos com essas diferentes características.

Há a percepção de que os espaços de cultura e lazer estão mal situados. Nesse caso, há muito a fazer, não só a respeito da multiplicação desse tipo de espaço, mas também em relação à sua localização e relação com as comunidades de proximidade.

A análise das práticas mostra que algumas delas, as que envolvem equipamentos ou prática no domicílio, são realizadas universalmente; outras, especialmente as relacionadas a deslocamentos pela cidade, têm baixa frequência (teatro, shows, museus e centros culturais, cinema).

Ficou claro que a organização da cidade é apenas um dos componentes que determinam as práticas. Preço e tipo de público também as influenciam, assim como a qualidade e a organização da oferta cultural, como foi apontado pelo grande número de pessoas que acharam as atividades enfadonhas ou que consideraram seus horários inadequados.

Outra questão levantada como condicionante das práticas foi o simples desinteresse por algumas das atividades culturais e de lazer. Muitos demonstraram que fariam outras atividades caso tivessem mais tempo livre. É interessante constatar que as prioridades se relacionam a questões profissionais e atividades relacionadas ou a atividades físicas e esportivas ou a descanso.

Então, do ponto de vista das políticas culturais, essas constatações exigiriam iniciativas de reorganização das atividades oferecidas nos equipamentos, aproximando-as dos interesses da população. Também indicam a necessidade de políticas de formação de público e melhoria da oferta de atividades.

O que mais interessou aqui foi enfatizar que as percepções sobre a organização dos espaços urbanos para o lazer e a cultura, e as práticas propriamente culturais, além de serem heterogêneas, como já se sabia, também são consistentes no que diz respeito à representação de segregações socioeconômicas e espaciais.

Da mesma forma, essas percepções permitem desenhar um quadro mais preciso a respeito das condições da prática, tanto do ponto de vista objetivo, na organização do espaço, quanto nas relações que o público mantém com ele e com as atividades culturais. O acesso à cultura não é apenas sintoma de outras desigualdades. A cultura, em sentido amplo, produz distâncias sociais. As políticas culturais, por seu turno, não lidam com um quadro simples; suas atividades não são apenas levar algo, ofertar bens, mas considerar os interesses e as motivações do público.

Portanto, longe de imaginar que a consciência distorce, a ideologia oculta ou as percepções constituem-se em maus juizes do entendimento. Fica claro, por essa primeira aproximação dos dados gerados no âmbito do Sips, o potencial das pesquisas de percepção, notadamente para a produção de índices próprios, voltados para o acompanhamento de políticas e seus resultados.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. Os não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

BARTHES, Roland. O grau zero da escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CODES, A. L. M.; BARBOSA DA SILVA, F. A.; ARAÚJO, H. E. Percepções e cultura, p. 123-146. In: SCHIAVINATTO (Org.). Sistema de indicadores de percepção social. Brasília: Ipea, 2011.

COUTO, Mia. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FONSECA, F.; GONÇALVES A.; RODRIGUES, O. Comportamento e percepções sobre os espaços verdes da cidade de Bragança. Finisterra, XLV, 89, 2010, p. 119-139.

MAGNANI, J. G. C.; TORRES, L. de L. (Orgs.). Na metrópole. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

SCHIAVINATTO (Org.). Sistema de indicadores de percepção social. Brasília: Ipea, 2011.



Per cursos metodológicos de um mapeamento na Zona sul De São Paulo – Brasil

ana Paula do Val*



* Mestranda do curso de pós-graduação em estudos culturais, EACH/USP, Brasil. Especialista em políticas culturais, artes e tecnologia pela Université Paris 8, França. Artista plástica graduada pela Escola de Belas-Artes de Frankfurt, Alemanha. Arquiteta e urbanista graduada pela Fundação Armando Álvares Penteado/FAAP, Brasil. Foi coordenadora executiva no mapeamento "Santo Amaro em Fede" (Sesc-SP), pelo Instituto Pólis.

Introdução

O termo mapeamento pertence à área de conhecimento da cartografia na geografia, a produção de mapas. Fora da área da cartografia, podemos ler mapeamentos como instrumentos de localização, produção, organização e sistematização de informações em variados campos de conhecimento. Cabe, porém, retroceder um pouco na história recente das pesquisas no campo da cultura e localizar os primeiros estudos (ou mapeamentos) sobre práticas culturais realizados por Pierre Bourdieu e Alain Darbel na França, no final da década de 1960. Em tais estudos, foi analisado o tipo de público que visitava os museus europeus, dando origem a uma série de estatísticas, informações e indicadores para cruzamentos de dados. Os dados demonstraram que a democratização da cultura não estava ligada somente ao encontro do público com as obras de artes. Concluiu-se que era necessário o conhecimento de diversos indicadores para qualificar as políticas de museus, levando a uma análise do contexto social, das aspirações, das necessidades e da motivação dos franceses em frequentar salões de arte e museus.

Se o planejamento das políticas culturais deve partir dos modos de vida e das necessidades reais da população, torna-se fundamental conhecer melhor os públicos de cultura por meio de pesquisas sobre suas práticas culturais. Essa necessidade de planejamento percebida na França evidenciou a falta de dados estatísticos para subsidiar a elaboração dos projetos de ação. Sendo assim, iniciou-se o desenvolvimento dos primeiros estudos descritivos com inventário dos equipamentos e animadores culturais, estatísticas de frequência, custos de investimento e funcionamento como uma forma de estabelecer comparações com o passado e com outros países (BOTELHO, 2001).

A mais antiga experiência de mapeamento no Brasil, e talvez a mais significativa do ponto de vista da valorização da diversidade cultural brasileira, foi realizada por Mário de Andrade, no período em que foi diretor do Departamento de Cultura e Recreação do Município de São Paulo (1935-1938) e financiou a Missão de Pesquisas Folclóricas, uma caravana que percorreu os estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhão e Pará. Cadernos de campo, imagens, músicas e inúmeros objetos foram coletados, revelando um significativo panorama do folclore nacional o primeiro mapeamento que apontava para a diversidade cultural brasileira. Esse tipo de política cultural, segundo Rubim, extrapolou o sistema de belas artes, incorporando as culturas populares sem excluir as artes

consagradas, propondo uma intervenção metódica por parte do Estado na articulação de diferentes campos culturais, com uma noção ampliada de patrimônio, e alargando a concepção dos bens tangíveis aos intangíveis (RUBIM, 2011).

A produção de informações ou mapeamentos no setor cultural no Brasil posterior a Mário de Andrade data do início dos anos 1990, inicialmente para atender a uma demanda do mercado da Lei Rouanet, a partir da campanha do governo federal apoiada na cartilha “Cultura é um bom negócio” (RUBIM, 2010). A produção de dados sobre práticas, gestão, políticas públicas, consumo, recepção e financiamento da cultura só tomou a devida importância a partir do governo Lula, na gestão do então ministro Gilberto Gil, pois, para propor e implementar políticas públicas de cultura, era necessário conhecer a realidade do país, que quase não oferecia dados sobre cultura.

Segundo o autor José Carlos Durand, as primeiras iniciativas consistentes de produção de dados culturais no Brasil surgiram a partir de um acordo de cooperação entre Unesco, IBGE, Ipea e MinC, celebrado em 2004, com o compromisso de consolidar uma base de dados para o campo da cultura. Para tanto, sistemas classificatórios foram revistos, no intuito de apurar dados consistentes relativos à área cultural. Dados de recenseamentos demográficos, indústria, comércio e serviços e orçamentos familiares foram retrabalhados para aferição de gastos domiciliares. Foram apurados dispêndios públicos nas três esferas governamentais para averiguar quanto se gasta de dinheiro público no campo da cultura. No nível local, coletaram-se informações sobre órgãos de gestão cultural, equipamentos culturais instalados públicos e privados (DURAND, 2007). Pela primeira vez, tinha-se uma infraestrutura de informações quantitativas para informar sobre as atividades culturais no Brasil, numa perspectiva dupla: da produção e do consumo (LINS, 2009).

Como demonstrado, a partir do governo Lula, a urgência pela produção de informações no campo da cultura tornou-se central para que o Ministério da Cultura pudesse atuar. Sem o conhecimento sobre as condições de produção, circulação, difusão, fruição e acesso aos bens culturais no território nacional, não há como propor políticas públicas ou ações governamentais que dialoguem com a diversidade cultural e territorial de cada região do país. Sendo assim, dependendo dos contornos que possam assumir, os mapeamentos socioculturais podem vir a ser instrumentos de diagnóstico, gestão e planejamento para implementação de políticas culturais

Cabe ressaltar que as tipologias de mapeamento podem diferir dependendo da finalidade atribuída ao referido instrumental, que estará condicionado aos objetivos do proponente do mapeamento (para que mapear?), ao recorte (o que mapear?) e a uma metodologia (como mapear?). Entretanto, não se pode esquecer que, sem a democratização das informações que tais mapeamentos podem captar, há o risco de eles se tornarem instrumentos de controle e poder. Afinal, desde o século XIX, os mapeamentos constituídos a partir das ciências humanas e a cartografia urbana foram os principais instrumentos de estratégias de identificação e controle das “regras da ordem social” (FOUCAULT, 1977).

As reflexões expostas neste artigo são fundamentadas a partir de uma experiência de mapeamento realizada na zona sul de São Paulo para a unidade Santo Amaro do Sesc SP. Ele será utilizado como estudo de caso, para demonstrar como as escolhas metodológicas de um mapeamento de caráter quantitativo e qualitativo podem evidenciar demandas reais sobre práticas culturais que se realizam em localidades específicas, permitindo a elaboração de políticas culturais e uma mediação cultural, além de tornar visíveis as redes de colaboração e articulação culturais e instrumentalizar linhas de ação e programação cultural. O mapeamento em questão foi realizado pela autora, que desenvolveu a coordenação executiva, a concepção metodológica e as outras ações elaboradas para a pesquisa, que continua sendo objeto de estudo em seu mestrado (em andamento), com a realização de trabalhos de campo para aferir os impactos e o aprofundamento dos temas pós-mapeamento.

O mapeamento “Santo Amaro em Rede”

A pesquisa de mapeamento do projeto “Santo Amaro em Rede” foi uma iniciativa da unidade Santo Amaro do Sesc SP, e sua concepção e implementação foram realizadas pelo núcleo de desenvolvimento cultural do Instituto Pólis. Uma equipe interdisciplinar¹ foi mobilizada para realizar a pesquisa; a demanda inicial da ins

¹ Equipe do Instituto Pólis: pesquisadores, especialistas e gestores das áreas de políticas culturais, políticas públicas, direito, antropologia, comunicação, geografia, urbanismo, artes visuais, design gráfico e design de programação. Equipe de pesquisadores de campo: geografia, rádio e TV, ciências sociais, educação física, jornalismo e educação, todos com atividades artístico-culturais, entre elas, atores, gestores e produtores culturais, músicos, produtores de audiovisual, fotógrafos, movimentos sociais.

tituição era de um mapeamento alinhado a um tipo de cadastro das linguagens artísticas² e culturais na região da subprefeitura de Santo Amaro e cujo recorte era de grupos e instituições formalizados que promovessem atividades ligadas às linguagens correlatas na região.

A partir do processo metodológico de construção do mapeamento, a demanda inicial sofreu reconfiguração e ganhou contornos expandidos. O que conduziu a essa expansão foram dois elementos. O primeiro, de diretriz conceitual, foi a relação entre as práticas culturais e o território. Essa relação possibilitou espacializar (por meio de um mapa interativo) uma rede diversificada de atores socioculturais em constante circulação pelo território e em mediação entre suas práticas culturais e pautas relacionadas aos problemas sociais (violência, preconceito, desemprego, degradação ambiental, mobilidade, entre outros), que atingem diretamente o desenvolvimento local de 79% das 19 regiões contempladas pelo mapeamento. O segundo, de diretriz metodológica, diz respeito ao desenvolvimento de uma metodologia que se balizou pelo processo de formação constante de todos os agentes envolvidos na pesquisa, com o objetivo de capacitar os técnicos da equipe do Sesc Santo Amaro e, posteriormente, os pesquisadores de campo para aplicação do questionário, principal instrumento de coleta de dados do mapeamento.

O impacto dessa formação, no entanto, foi bem maior que o inicialmente objetivado, promovendo práticas diferenciadas de mediação cultural, incorporadas pela equipe no decorrer do processo de pesquisa. Essas práticas de mediação, resultantes da metodologia adotada, estão relacionadas ao que o autor José Márcio Barros defende como processo de pensar a arte e a comunicação em suas dimensões interacionais e fabulativas, as quais promovem processos de humanização e, em alguns casos, atingem seus agentes com transgressões particulares, podendo afetar seus lugares na estrutura social (BARROS, 2009).

² Instituições que trabalhassem com teatro, dança, circo, música, literatura, cinema, artes visuais, artes plásticas e cultura popular.

[...] É como se o reconhecimento de que tudo o que se realiza por meio de uma relação intersubjetiva que integra um sistema mais amplo nos autorizasse a reconhecer como mediação tudo que se faz “entre” e como mediadora a toda e qualquer prática que se faz “para”. (BARROS, 2007, p. 8).

Sendo assim, a mediação cultural, alinhada a esses preceitos, é compreendida neste texto como um conjunto de ações que se concretizam na esfera pública, configurando conexões entre ações socioculturais e representações (ALMEIDA, 2007).

O processo de formação implicado na construção metodológica do mapeamento possibilitou desenvolver um trabalho processual, envolvendo os técnicos do Sesc Santo Amaro com as realidades sociais e culturais em contextos desconhecidos por eles sobre a zona sul, com o objetivo de fazê-los descobrir a diversidade cultural e suas potencialidades veladas em seus próprios territórios de inserção. Além de conhecer, era necessário também desconstruir imaginários consagrados pela mídia e pelos dados de mapas oficiais, que estigmatizam periferias de cidades como São Paulo a um local de violência e criminalidade.

O trabalho de construção de repertório conceitual foi muito importante para discutir um conceito de cultura compreendido em sua dimensão antropológica, que transcende o universo artístico e agrega modos de vida, comportamentos, práticas coletivas, ações socioculturais e instituições que estabelecem e consolidam a organização social em suas formas simbólicas pertencentes à cultura, sem desconsiderar que estas são produzidas em circunstâncias históricas determinadas e associadas a condições sociais, econômicas e políticas, ocasionando campos distintos das práticas culturais na sociedade.

A partir dessas vivências e reflexões que a formação possibilitou à equipe, o recorte territorial foi naturalmente ampliado para captar as práticas culturais na sua amplitude diante do conceito de cultura trabalhado. O mapeamento extrapolou os limites territoriais para 19 regiões, contando com a subprefeitura de Santo Amaro, sendo elas: 15 distritos do município de São Paulo e 4 municípios adjacentes. Isso porque se constatou, durante a pesquisa, que as práticas culturais se realizavam a partir de articulações e

ações em redes, e não a partir de divisões territoriais. Sendo assim, acabou-se criando uma cartografia específica para o mapeamento, denominada uma cartografia cultural da zona sul, a partir da relação entre as dinâmicas culturais e de suas circulações pelo território. Em outras palavras, uma cartografia afetiva das regiões mapeadas.

Desse modo, o objetivo da pesquisa foi: 1) conhecer o território mais amplo em que o Sesc Santo Amaro estava inserido, identificando as dinâmicas socioculturais que ali aconteciam; 2) conhecer seus protagonistas e suas interações com o território.

O principal critério para as dinâmicas mapeadas foi seu diálogo com as atividades que o Sesc Santo Amaro já promovia. Por isso, foram criadas categorias de expressões artísticas e culturais, nomeadas por tipologias³, que nortearam o processo de levantamento e pesquisa. Outros critérios para o mapeamento dos grupos foram sua inserção e o consequente impacto de suas ações no território, bem como a articulação dos atores sociais em redes mais amplas. Ou seja, além de atividades relevantes para a região, o mapeamento buscou também aqueles que articulavam o maior número de outros atores sociais.

Em linhas gerais, com o mapeamento foram levantadas mais de 1.500 dinâmicas socioculturais, das quais 323 foram mapeadas. Destas, 290 eram protagonizadas por grupos coletivos, entidades, instituições etc. e 33 por indivíduos (artistas). Quanto às principais áreas de atuação de todos os mapeados, a maior parte foi de linguagens artísticas, com 135 mapeados (41,80%); educação não formal, com 117 (6,22%); tradição, com 33 (10,22%); educação formal, compreendendo somente os Centros Educacionais Unificados (CEUs) do território, com 14 (4,33%); esporte, com 8 (2,48%); meio ambiente, com 7 (2,17%); terceira idade, com 6 (1,86%); e lazer, com 3 (0,92%). (DO VAL, A. P.; PEREIRA, A. B., 2010).

As dinâmicas culturais mapeadas foram distribuídas nos territórios da seguinte forma: 31 (ou 10,69%) no Campo Limpo; 30 (ou 10,34%) no Jardim São Luís; 29 (ou 10%) no

³ Tipologia foi a definição dada para nomear as áreas de atuação ou expressões trabalhadas pelas entidades, grupos e indivíduos mapeados.

Grajaú; 24 (ou 8,28%) em Santo Amaro; 21 (ou 7,24%) no Jardim Ângela; 19 (ou 6,55%) em Diadema; 17 (ou 5,86%) em Cidade Ademar; 17 (ou 5,86%) no Jabaquara; 16 (ou 5,52%) no Capão Redondo; 14 (ou 4,83%) em Socorro; 12 (ou 4,14%) em Taboão da Serra; 11 (ou 3,79%) em Parelheiros; 11 (ou 3,79%) em Itapeverica da Serra; 8 (ou 2,76%) em Cidade Dutra; 8 (ou 2,76%) em Pedreira; 6 (ou 2,07%) em Embu das Artes; 5 (ou 1,72%) em Campo Grande; 5 (ou 1,72%) em Campo Belo; 6 (ou 2,06%) em Vila Andradinha, (DO VAL, A. P.; PEREIRA, A. B., 2010).

O processo metodológico de aplicação presencial do questionário nas localidades permitiu evidenciar e potencializar as articulações de redes locais e físicas já existentes. Iluminou, também, a riqueza das práticas culturais que ocorrem no território pesquisado a partir dos referenciais dos próprios grupos, das instituições e dos indivíduos. O mapeamento registrou o que grupos e indivíduos entrevistados pensam sobre suas práticas e como dialogam com os espaços de discussão do direito à cidade, o lugar na mídia, a economia da cultura, as políticas públicas, os equipamentos sociais, a violência, o preconceito, o desemprego, o meio ambiente, a arte e a cultura. O mapeamento serviu de instrumento para dar maior visibilidade às dinâmicas que ocorrem no território e também para formar um panorama sobre a produção cultural local e suas reverberações, compondo um perfil sociocultural quantitativo e qualitativo da região.

Portanto, cabe assinalar que o mapeamento “Santo Amaro em Rede” assumiu as características apontadas anteriormente, em detrimento de vários fatores condicionados pelo desenho metodológico da pesquisa, que se embasou nas diretrizes estabelecidas a partir de questões referentes ao território e pela formação dos agentes culturais envolvidos no processo. Vale lembrar que as escolhas de recorte do mapeamento também estão condicionadas às escolhas ideológicas tomadas para a realização do trabalho.

Percursos metodológicos: construção do questionário

Para realizar o processo de mapeamento, construiu-se, inicialmente, um questionário com questões qualitativas e quantitativas, como base para o desenvolvimento de um banco de dados e de um roteiro para as entrevistas de campo.

O processo de formação dos técnicos do Sesc Santo Amaro trouxe insumos que foram cruciais para determinar os rumos do trabalho, que buscou como diretriz avaliar o contexto de atuação da unidade, permitindo vislumbrar uma atuação mais efetiva e participativa nas dinâmicas socioculturais da região. Foi um processo de discussão que buscou abranger todas as manifestações e práticas culturais da região, além de definir linhas de ação cultural consonantes ao contexto regional e ao papel da unidade Sesc Santo Amaro. A concepção e escolha das tipologias (expressões artísticas e culturais mapeadas) foram norteadas por um olhar sensível sobre as dinâmicas socioeconômicas, socioeducativas, socioculturais e de estrutura urbana regional, o que resultou numa leitura qualitativa do território como suporte dessas dinâmicas e na definição de tipologias aderentes às peculiaridades locais e em diálogo com a atuação do Sesc.

A metodologia desenvolvida possibilitou, em certa medida, uma leitura sensível das dinâmicas socioculturais locais, aportando reflexões qualitativas sobre a produção cultural na região e identificando práticas às margens de uma lógica de cultura hegemônica. Ao contrário dessa concepção hegemônica, o questionário teve o papel de fazer emergir, difundir e fortalecer tais práticas já consolidadas no território. O caráter qualitativo/quantitativo ora qualificou ações culturais e deu espaço para a memória cultural local, ora quantificou e classificou as dinâmicas no território.

É importante ressaltar que o questionário foi reconstruído em alguns pontos durante a pesquisa de campo para corresponder às peculiaridades que surgiam. As expressões mapeadas foram as primeiras a passar por reconstruções, caso contrário não conseguiriam dialogar com as nomenclaturas que o campo apresentava. Alguns dos temas, a princípio, não eram recortes preferenciais do mapeamento, pois havia sido acordado um recorte que atendesse às demandas da instituição Sesc. Entretanto, na concepção do desenho do instrumental, julgou-se pertinente coletar dados para pensar a cultura transversalmente em relação a outras pastas de investimentos públicos, como dados sobre formação, gestão e consumo cultural, educação, saúde, meio ambiente, saneamento básico, mobilidade etc.

O questionário se propunha a viabilizar um mapeamento ao mesmo tempo objetivo — quantitativo (marcas físicas) e sensível — qualitativo (desejos intangíveis). Entretanto, para chegar a tais definições, foi elaborado um roteiro de ações metodológicas — que será detalhado a seguir, em alguns pontos que julgamos relevantes para compreender, a partir do método, como se visou a dados⁴ passíveis de expressar qualidades objetivas/concretas e perceptivas/subjetivas. Tratou-se de tentar entender o contexto em que esse mapeamento se configurava, para revelar dinâmicas artísticas e culturais pouco visíveis e compreender os agenciamentos nas territorialidades, a diversidade cultural e o desenvolvimento local. Seguem os pontos a ser apreciados no que diz respeito à metodologia.

Escuta qualificada — aprender sobre o contexto da instituição

Trabalhar a partir das referências do outro foi o primeiro critério estabelecido para construir um cenário do que poderia ser o mapeamento. Sendo assim, era necessário realizar uma escuta qualificada sobre as ações institucionais da unidade e como seus animadores culturais percebiam a necessidade de realizar o mapeamento. As bases teóricas conceituais só foram introduzidas a partir de um campo referencial já explorado.

Tal observação possibilitou reunir de forma qualitativa/quantitativa uma gama de informações de ordem pessoal, coletiva e institucional que serviram de subsídios iniciais para nortear as oficinas de construção do questionário e desenhar o processo metodológico do trabalho e das demandas a ser atendidas.

O método estimulou contextos referentes à memória da região, por meio de um breve histórico da formação sociocultural, socioeconômica, urbanística e política de Santo Amaro. Esse trabalho foi apoiado por mapas do município de São Paulo sobre as condições ambientais, a mobilidade urbana, a delimitação dos distritos e subprefeituras, as

⁴ Não cabe avaliar aqui se a análise alcançou as qualidades intangíveis objetivadas. Entretanto, cabe assinalar que muitos dados coletados nas entrevistas ficaram em estado bruto, ou foram pouco analisados, como denotam alguns temas abordados no relatório técnico da pesquisa. A prioridade era o tratamento de dados quantitativos relativos às práticas culturais da instituição, além das questões qualitativas referentes às percepções dos entrevistados, que foram todas analisadas e tratadas.

centralidades de equipamentos e as relações distintas entre a sede atual⁵ e a sede nova do Sesc Santo Amaro com a zona sul. A história de Santo Amaro trouxe à tona todas as complexidades que a região comporta. A primeira delas, de grande impacto, foi a delimitação territorial da zona sul, que é maior do que a área do restante do município, e a constatação de que nela ocorrem todas as contradições de ordem econômica e social presentes na somatória das demais regiões.

Depois, por meio de uma metodologia denominada “Mapa de vivências da região”, foram construídos três mapas temáticos de deslocamentos, de diversidade e de recorte da área. Os repertórios individuais dos participantes foram o ponto de partida para a construção de um repertório institucional (dinâmica de grupos de trabalhos), por meio de painéis de mediação. O resultado foi um panorama das diversas peculiaridades do trabalho da instituição, com suas demandas de ordem conceitual, norteadoras de suas políticas, ações e avaliações.

A construção dos mapas de vivências explicitou as relações dos técnicos com a região não apenas a relação de trabalho, mas de sociabilidade com as dinâmicas locais; as leituras subjetivas que se complementaram nas falas de todos e nos desenhos dos mapas, os quais transcenderam posteriormente na discussão institucional, demonstrando grande afinidade entre o grupo dos técnicos do Sesc Santo Amaro. A atividade foi base também para a avaliação dos próprios técnicos em relação aos espaços de atuação territorial da unidade, identificando alguns pontos cegos. Além disso, percebeu-se que a unidade mantinha apenas parcerias institucionais, deixando uma lacuna com relação

⁵ No período de realização do mapeamento, o Sesc Santo Amaro era uma unidade provisória, situada na Avenida Adolfo Pinheiro (bairro de classe média alta, com IDH 0,810 e distante 2,10 quilômetros do Largo Treze de Maio, centro popular de comércio e serviços de Santo Amaro, onde se localiza o terminal Santo Amaro, principal acesso de transportes ao centro da cidade de São Paulo pelos moradores da periferia da zona sul da cidade, região com uma média de IDH de 0,360 a 0,245). A unidade era um equipamento cultural de aproximadamente 400 metros quadrados, que tinha como programação a oferta de serviços culturais e físico-esportivos: venda de ingressos pela Rede Sesc/SP, acesso livre à internet, exposições de pequeno porte, aulas de ginástica e outros. Entretanto, a equipe de animadores culturais da unidade (cerca de 30 funcionários) estava se preparando para assumir, com um quadro de animadores ampliado para cerca de 180 pessoas na unidade permanente, aos moldes das unidades Vila Mariana e Bom Retiro. A sede atual localiza-se no Largo Treze, portal de ligação da periferia sul com a “cidade formal”, paisagem à qual se contrapõe a realidade do espaço urbano da unidade provisória.

aos grupos não institucionalizados, de forte presença no território e nas dinâmicas sócio-culturais da zona sul.

O primeiro painel de mediação sobre a atuação do Sesc Santo Amaro proporcionou ao grupo uma avaliação concreta das ações realizadas, propiciando um processo de avaliação (seja para legitimá-las, seja para questioná-las) e o vislumbre de novas possibilidades para a futura sede da unidade. O painel trouxe insumos para as diretrizes de atuação em relação às expressões que foram mapeadas e também promoveu discussões mais gerais sobre as políticas de ação cultural da unidade.

O segundo painel de mediação foi construído a partir das expectativas institucionais do Sesc Santo Amaro, subsidiadas pela leitura do território e das dinâmicas locais, com base na contextualização do município e nos mapas de vivências da região, entre outros suportes. O painel demonstrou as possíveis atuações da instituição – sobretudo com relação às parcerias de atividades externas que os técnicos vinham trabalhando na região – e as formas de qualificá-las ou transformá-las em diretrizes de atuação da unidade. Trouxe, também, insumos importantes para orientar o trabalho conceitual e tipológico do questionário, para que pudesse efetivamente ser um instrumento que atendesse às demandas da unidade e dos grupos, das entidades e dos artistas mapeados.

Esse tipo de metodologia permitiu identificar a necessidade de algumas ações que alinhassem conceitos, criassem linhas de ação cultural para a unidade e determinassem quais seriam as expressões culturais, nominadas por tipologias, a ser mapeadas pela pesquisa (DO VAL, A. P.; PEREIRA, A. B., 2010).

Recorte territorial do mapeamento

A inserção territorial da nova sede também trouxe aos técnicos o desafio de pensar as interfaces desse equipamento e de suas políticas culturais. A partir da sua localização, no Largo Treze de Maio, com uma configuração urbana de comércio popular, e da população residente de mais de 30 mil pessoas/dia, grande parte vinda das regiões periféricas da zona sul, ações de mediação cultural teriam de atender às demandas

de um público diversificado. Uma proposta de ações foi desenvolvida nesse sentido e nomeada “Linhas de ação cultural” (DO VAL, A. P.; PEREIRA, A. B., 2010, p. 57).

A área de atuação da unidade incluía ações externas nas regiões do Campo Limpo, Jardim São Luís e Capão Redondo. Entretanto, o vetor Jabaquara/Diadema e o vetor represas, Parelheiros/Marsilac, eram regiões opacas à atuação da unidade. Embora os técnicos do Sesc Santo Amaro já realizassem parcerias envolvendo agentes das regiões periféricas da zona sul, a atuação ainda era inexpressiva diante das possibilidades que o mapeamento poderia potencializar, incluindo a capilarização das ações da unidade. Portanto, o recorte territorial era de suma importância para a definição metodológica e conceitual do mapeamento, determinando o caráter político da ação. Se o território mapeado se limitasse somente à subprefeitura de Santo Amaro, certamente teríamos um perfil bem distinto da realidade cultural apresentada nesse mapeamento. Seriam evidenciadas apenas as práticas culturais formalizadas, a partir da lógica de uma cultura institucionalizada pela personalidade jurídica no campo das produções culturais. Entretanto, a opção por trabalhar com as regiões periféricas da zona sul fez emergir no mapeamento diversas dinâmicas não institucionalizadas e distantes das lógicas da indústria cultural e da cultura hegemônica.

Quanto ao recorte territorial, há que levar em conta que, assim como o próprio processo de mapeamento, ele não foi definido de forma rígida. Numa região metropolitana como a de São Paulo, as definições dos limites entre um território e outro são demarcações abstratas e antagônicas à imagem que tais regiões emitem realmente. É uma paisagem quase homogênea, a não ser pelos bolsões de riqueza constituídos pelos condomínios de casas de recreio à beira das represas. Embora as determinações político-administrativas existam no mapa, os territórios também são afetados por atores sociais, construindo novas cartografias afetivas que cirizam a trama esgarçada do tecido social e urbano formando territórios de identidade na sua difusão de práticas culturais. Além disso, os fluxos das dinâmicas não obedecem a uma lógica de fronteiras entre regiões, pois são tomados pela ideia de rizoma pelo fato de não serem tão fluidos e estarem em cruzamentos, ou seja, “entre as coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37), acabando por construir territorialidades a partir das interações humanas e dos hábitos de sociabilidade.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, interlíngua, intermezzo. A árvore é ligação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, 1995, v. 1, p. 37).

Processo de formação dos agentes culturais para pesquisa de campo

Com o questionário estruturado, foi realizada a aplicação do questionário piloto com os técnicos do Sesc Santo Amaro e algumas instituições convidadas, que já desenvolviam ações conjuntas com a unidade. Foram realizadas 16 entrevistas para avaliar a amostra.

Para a escolha dos nove agentes culturais que iriam realizar as pesquisas de campo, foram obedecidos os seguintes critérios: jovens que morassem na zona sul ou adjacências, que estivessem envolvidos com as práticas culturais desenvolvidas nas localidades e que fossem estudantes de alguma das áreas de conhecimento relacionadas com o mapeamento. Outro critério foi o de busca da equidade de gênero e etnia do grupo de jovens.

A seleção dos jovens aconteceu a partir da rede de contatos do Sesc Santo Amaro. A equipe era tão diversa quanto a proposta do mapeamento e seus integrantes vinham das áreas de educação física, ciências sociais, rádio e TV, gestão ambiental, geografia, arquitetura, artes cênicas, pedagogia, jornalismo etc., propiciando trocas entre áreas de conhecimentos de riqueza inquestionável. A preparação dos agentes culturais para irem a campo foi um processo intenso e durou cinco semanas. Foram trabalhados conteúdos teóricos/conceituais referentes ao que foi tratado na etapa de construção do questionário; contato com conteúdos do questionário; história do urbanismo; cartografia; panorama das políticas públicas de cultura, entre outros. A equipe também passou por exercícios práticos e conceituais, como sociodramas, para exercitar as técnicas de entrevistas, aumentar seu domínio sobre os conteúdos e avaliar situações inusitadas ou adversas que poderia enfrentar nas entrevistas (DO VAL; PEREIRA, 2010).

A tabela a seguir evidencia quais foram os conteúdos e as atividades de formação dos pesquisadores antes de irem a campo:

| Eixo 1 | | Eixo 2 | Eixo 3 | |
|---|--|---|---|--|
| Conteúdos teóricos/conceituais | | Exercícios práticos e conceituais – sociodramas | Visitas de campo – exploração de percepções x exercícios de domínio conceituais | |
| Semana 1 | Semana 2 | Semana 3 | Semana 4 | Semana 5 |
| conteúdos da primeira etapa do projeto | imersão em conteúdos do questionário | discussão conceitual sobre visibilidade | criação coletiva de roteiro para imersão territorial | mapas sensitivos sobre a imersão territorial |
| linhas de ação cultural | interpretação do questionário | discussão conceitual sobre pesquisa de campo | primeiro dia de visita □ setor 1 | painel sensitivo sobre a imersão territorial |
| tipologias | dúvidas sobre os conteúdos do questionário | dinâmicas de entrevistas (sociodrama) | segundo dia de visita □ setor 2 | painel cognitivo sobre a imersão territorial |
| conceituações sobre cultura | conteúdos conceituais do questionário | criação e personagens/ neorolinguística (sociodrama) | terceiro dia de visita □ setor 3 | criação coletiva da apresentação e do resumo do projeto |
| conceituações sobre diversidade cultural | contextualização sobre cultura | roteiro do entrevistador | criação coletiva de painel para roteiro e resumo do projeto | síntese do mapa cognitivo da imersão territorial |
| mapas oficiais da cidade de São Paulo | conceituações urbanas sobre infraestrutura | simulações de entrevistas presenciais (sociodrama) | conteúdos de imersão territorial | criação coletiva de conjuntos de percepções a partir da síntese do mapa cognitivo da imersão territorial |
| história sobre a formação da cidade de São Paulo | conceituações sobre as tipologias | simulações de agendamentos de entrevistas por telefone (sociodrama) | | mapas cognitivos e relações entre território e dinâmicas culturais |
| história sobre a formação das periferias da cidade de São Paulo | visita a Heloísa Buarque | conteúdos das dinâmicas de entrevistas | | mapa coletivo socioafetivo do território |
| panorama nacional da cultura | visita à premiação da Cooperifa | | | avaliação do processo de imersão e formação dos agentes culturais |
| editais, leis de fomento e incentivos culturais | | | | |
| conteúdos teóricos sobre os mecanismos da cultura | | | | |

Vale acrescentar que a formação dos agentes culturais foi desenvolvida com base na ideia que Wright Mills lança em “Sobre o artesanato intelectual”, um relato pessoal dirigido aos que iniciam no campo da pesquisa, que trata de como proceder no ofício. A partir da imagem de um “ofício” □ e sua associação com as ideias de “artesanato” e “oficina” □, contrapõe-se a visão do trabalho do pesquisador como alguém que testa hipóteses construídas a partir de leis gerais e aplicadas por meio de modos controláveis (CASTRO, 2009).

Imersões territoriais e mapas socioafetivos

As imersões de campo foram momentos importantes do processo de preparação dos agentes culturais, estimulando-os a perceber o território e como as dinâmicas artísticas e culturais se relacionam com suas territorialidades. Além disso, a partir dos mapas socioafetivos⁶ que cada agente cultural desenvolveu, foi possível discutir suas impressões e relações com os territórios a fim de se criarem vínculos e empatias pelo que era desconhecido e inusitado, para, assim, ampliar o espectro de experimentações para novas percepções da paisagem.

Os mapas socioafetivos e as imersões territoriais são possibilidades de ler o território como produto de múltiplas temporalidades, percepções e apropriações do espaço, que desencadeiam memórias e discursividades de sentidos atribuídos e construídos, todos antagonônicos, convergentes, parasitas, consensuais e conflitantes, de modo a reabtem a sua dimensão simbólica do que é intangível num espaço físico constituído como um campo de disputas agenciado por redes de dimensões espaciais e culturais (SILVA, 2008, p. 2).

Essas imersões no território foram uma metodologia desenvolvida a partir da ideia de “derivas” (JACQUES, 2003). O conceito de deriva foi desenvolvido pelo movimento Internacional Situacionista nos anos 1950, formado por artistas, ativistas e pensadores; entre eles, Guy Debord, Henri Lefebvre, Constant Nieuwenhuys, Raoul Vaneigen e outros. O objetivo era se opor à cultura do espetáculo orquestrada pelo capitalismo e à falta de participação, passividade e alienação social. Sendo assim, a tônica do movimento era a construção de situações que provocassem e permitissem “o jogo livre das paixões”, utilizando a cidade como pano de fundo, entendendo o espaço urbano como campo de ação e local passível de realização de novas formas de intervenção e transformação do cotidiano (SILVA, 2008, p. 3). Para que tais intervenções radicais no espaço

⁶ Inicialmente, os “mapas socioafetivos” foram chamados de “mapas sensitivos”, nome original da metodologia desenvolvida pela autora com equipe interdisciplinar para a elaboração do Plano Regional Estratégico da Subprefeitura do Jabaquara/ SP, em 2002. Os mapas afetivos são desenvolvidos a partir dos estímulos que fazem o observador atribuir qualidades à paisagem territorial pelas percepções sensoriais (visão, paladar, olfato, audição e propriocepção).

urbano causassem mudanças, os situacionistas propunham as deriva.

E a deriva era vista como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência” [...] A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através do andar sem rumo. (JACQUES, 2003, p. 22).

O objetivo dessas práticas era a apropriação do espaço, com um sentido que pudesse transcender suas lógicas meramente programáticas e funcionais. Para tanto, era preciso explorar o espaço e suas possibilidades por meio de experiências capazes de revelar a cidade. Para Lefebvre, um sujeito poderia criar situações novas no espaço ligando partes da cidade que eram espacialmente fragmentadas.

E esse foi o primeiro significado da deriva. A experiência consistia em interpretar aspectos diferentes ou fragmentos da cidade simultaneamente, fragmentos que podem ser vistos só sucessivamente, da mesma forma que existem pessoas que nunca viram certas partes da cidade [...]. Nós tínhamos uma visão de uma cidade que foi fragmentada cada vez mais, sem sua unidade orgânica ser completamente despedaçada. Posteriormente, claro que as periferias e os subúrbios realçaram o problema. Mas tempos atrás isso então não era óbvio, e pensávamos que a prática da deriva revelava a ideia da cidade fragmentada. (LEFEBVRE, 1983).

Foi a partir dessas referências que as imersões territoriais foram realizadas no campo da pesquisa. Os agentes iam a campo num transporte coletivo particular, com um roteiro preestabelecido de regiões a conhecer e uma única orientação: atenção redobrada às percepções sensoriais de visão, paladar, olfato, audição e propriocepção. Posteriormente, tais percepções eram sistematizadas e discutidas por meio de painéis de mediação, que depois se desdobraram nos mapas afetivos dos agentes culturais e serviram de referências para a elaboração do conceito do mapa interativo “colcha de retalhos” (DO VAL; PEREIRA, 2010).

Os mapas afetivos tiveram outro painel intermediário, que foram as percepções

construídas com base em elementos presentes físicos e intangíveis das paisagens, denominados quadros cognitivos⁷, pois permitiram estabelecer compreensões sensoriais conscientes e inconscientes do espaço urbano, a partir de um corpus subjetivo, resultando num quadro sistematizado das percepções sobre a zona sul de São Paulo (DO VAL; PEREIRA, 2010).

Pesquisa de campo e metodologia de análise de dados

A supervisão do trabalho de campo acompanhou e orientou a aplicação das entrevistas, a construção dos cadernos de campo, o contato com os protagonistas das dinâmicas socioculturais, entre outras ações. Essa supervisão acontecia em reuniões semanais entre a equipe. Essas reuniões garantiram um espaço de reflexões sobre a pesquisa e constante atualização metodológica e de conteúdos do mapeamento.

Foram criados dois blocos de análises. O primeiro, de cunho quantitativo, abordou as seguintes temáticas: atuação secundária; formalização dos grupos; público das dinâmicas socioculturais; articulações em redes e fóruns; fontes de recursos; principais dificuldades; divulgação dos trabalhos. Nenhum dos temas foi aprofundado, pois o objetivo do mapeamento era apresentar um panorama estatístico sobre as questões, que seriam trabalhadas posteriormente. No segundo bloco — as percepções —, foram abordados os seguintes temas: arte e cultura na zona sul de São Paulo; problemas sociais: violência, discriminação e desemprego; meio ambiente; cultura de paz; direitos humanos. Os temas foram trabalhados numa perspectiva qualitativa, mas as questões foram analisadas isoladamente uma da outra, pois o objetivo da pesquisa era apresentar as visões de mundo dos mapeados sobre cada temática.

Quando se fala em mapeamento, costuma-se remeter a um levantamento estatístico. Esse mapeamento, entretanto, não se configurou dessa forma, embora tenha realizado algumas contagens de cunho estatístico. Não se baseou numa amostragem estatística

⁷ Os quadros cognitivos tratavam das seguintes percepções: configurações das paisagens; acessibilidade; lugares potenciais; familiaridades; estranhamentos; pertencimento; memória; referências simbólicas; signos; visibilidade; invisibilidade; protagonistas; modo de vida; enclaves territoriais; o previsível; o imprevisível; entre outros

das práticas culturais, mas sim numa amostra do que foi possível e interessante levantar a partir de critérios predeterminados. Nesse tipo de amostra, denominado amostra intencional, os critérios qualitativos são privilegiados em detrimento do numérico (PATTON, 1990). Desse modo, os dados aqui apresentados referem-se exclusivamente à amostra constituída para o mapeamento, não podendo ser generalizados para todo o território nem para outros protagonistas de práticas culturais na cidade de São Paulo.

Uma vez determinados o território, o conteúdo e a amostra, concebemos esse mapeamento como um processo envolvendo cinco etapas: descobrir; conhecer; organizar; classificar; desvelar.

A etapa descobrir consistiu no processo de levantamento do maior número possível de grupos, entidades e indivíduos que podiam realizar ou ter alguma relação com as atividades que seriam mapeadas. Nessa etapa, tentou-se encontrar tudo que poderia dizer respeito à temática do mapeamento, ainda que, mais tarde, alguns itens tenham sido excluídos pela aplicação dos critérios do que mapear. Para o mapeamento, foram levantadas cerca de 1.500 dinâmicas, que nos permitiram chegar ao total de 323 que efetivamente foram incluídas. Para chegar a elas, recorremos às listas de contatos de instituições disponíveis em sites, fizemos contatos pessoais ou telefônicos com subprefeituras, fóruns, redes, associações, coletivos, movimentos culturais, projetos de fomento etc. A indicação dos próprios mapeados de outros protagonistas que poderiam constar no mapeamento potencializou a descoberta de novas dinâmicas e permitiu uma percepção do quanto os grupos estavam articulados em rede e do peso do território nessa articulação. A essa técnica de entrada em campo e descoberta de outros sujeitos a serem pesquisados é dada a denominação “bola de neve” (BIERNAZCKI; WALDORF, 1981).

A etapa de conhecer efetivamente os protagonistas das atividades foi consolidada a partir das entrevistas em que os mapeados respondiam às questões do questionário qualitativo/quantitativo elaborado para o mapeamento. O objetivo dessa etapa foi estabelecer um primeiro contato, configurando o mapeamento um processo não apenas impessoal e realizado a distância, mas também próximo e estabelecido por meio de diálogos. Tal aproximação permitiu um duplo movimento: falar sobre o projeto e ouvir

os entrevistados.

A etapa de organização da pesquisa foi norteada pela construção de um banco de dados (qualitativo/quantitativo), no qual os pesquisadores registraram as informações colhidas por meio do questionário e dos aspectos da pesquisa de campo. Esse banco de dados, posteriormente, converteu-se numa ferramenta importante tanto para a etapa de classificação quanto para a constituição do mapa sociocultural revelado pela pesquisa. Decorrência direta da organização dos dados do mapeamento, a etapa de classificação deu-se no momento em que se atribuiu uma segunda ordem aos dados levantados. Por fim, foi realizada a etapa de desvelar o mapa constituído pela pesquisa. Esse desvelar consistiu no ato de tornar públicos não apenas os resultados da pesquisa, mas também o conjunto de mapeados em suas especificidades e no que há de comum entre eles. Os meios escolhidos para apresentar o mapeamento foram dois: uma publicação impressa e uma interface gráfica estruturada pelo banco de dados. Esta foi trazida num site (www.sescsp.org.br/santoamaroemrede) e disponibilizada para acesso público por meio de dois filtros de localização: por expressões primárias e secundárias da atuação dos mapeados e por localização territorial. Desses meios escolhidos (a publicação e o site), o site é o de maior destaque, com maior potencialidade, salientando-se que seu intuito é apresentar os mapeados, situando-os no local (georreferenciados) onde desenvolvem suas atividades, isto é, no território.

Desse modo, a metodologia desenvolvida tentou captar o modo como todos os integrantes da rede mapeada utilizariam e se relacionariam, não com o mapa sociocultural, mas com o que este representa das relações nele desveladas. As apropriações criativas e as potencialidades das dinâmicas culturais levantadas e reveladas são movimentos fundamentais para que a travessia empreendida pelo mapeamento, ou pelos mapeados, prossiga. Por outro lado, um mapeamento é sempre um olhar parcial e momentâneo; não se mapeia apenas no espaço, mas também no tempo. Nesse sentido, o mapa das dinâmicas socioculturais da zona sul da Grande São Paulo referiu-se a um tempo determinado, o ano 2009, quando o levantamento de campo foi realizado (DO VAL, A. P.; PEREIRA, A. B., 2010).

Referências bibliográficas

BARROS, José Márcio. As mediações da cultura: arte, processo e cidadania. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2009.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. *Revista São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Editora Fundação Seade, v. 15, n. 2, 2011.

_____. A diversificação das fontes de financiamento para a cultura: um desafio para os poderes públicos. In: MOISÉS, J. A.; BOTELHO, I. (Orgs.). *Modelos de financiamento da cultura*. Rio de Janeiro: MinC/Funarte, 1997.

_____. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: MinC/FCB, 2001.

_____. A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do Estado e das políticas públicas em contextos de crise. *Revista São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Editora Fundação Seade, v. 15, n. 2, 2011.

_____. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. *Espaço e Debates - Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, n. 43/44. Disponível em: http://www.centrodametropole.org.br/pdf/espaco_debates.pdf. Acesso em: 18 abr. 2006.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minit, 1969.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1995.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, v. 5, 1997.

DO VAL, A. P.; PEREIRA, A. B. Relatório de mapeamento: Santo Amaro em Rede – Culturas de Convivência – Sesc/ SP, 2010.

DURAND, José Carlos. Política Cultural nos EUA e na Europa. In: Política e gestão cultural: Brasil, EUA, Europa. São Paulo: Núcleo de Pesquisas e Publicações da Eaespp/ FGV. Relatório de Pesquisa n. 13, 2000. (Compacto 2011 para uso exclusivo como material didático na EACH/ USP).

_____. Cultura como objeto de política pública. Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo: Editora Fundação Seade, v. 15, n. 2, 2011.

_____. A economia da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

DURHAM, Eunice. A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

LATOUR, Bruno. Paris, cidade invisível: o plasma. In: Ponto Urbe, 2009, n. 5, ano 3. Disponível em: www.pontourbe.net.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Moraes, 1991.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

RAFFESTIN, Claude. Por uma geografia do poder. São Paulo: Ática, 1993.

RUBIM, A. A. Canelas. Comunicação e política. São Paulo: Hacker, 2000.

RUBIM, A. A. C.; RUBIM, I.; VIEIRA, M. P. Políticas e redes de intercâmbio e cooperação em cultura no âmbito iberoamericano. In: Sete cátedras para la integración. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2005 (Serie La universidad y los procesos de integración social), p. 129-167.

RUBIM, A. A. Canelas. Políticas culturais nos governos FHC e Lula. Disponível em: <http://www.movimentoculturalbrasil.com.br/blog/?p=2429>

SANTOS, Boaventura. Um discurso sobre as ciências. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. A gramática do tempo. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. Pensando o espaço do homem. São Paulo: Hucitec, 1991.

SILVA, Regina Helena Alves. Cartografas urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade. In: Visões urbanas Caderno nos PPGDAU/UFBA, v. 1, número especial, 2008.

SOUZA, Marcelo. O território. Sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná. Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. Mudar a cidade: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanas Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SOUZA, M.; RODRIGUES, G. Planejamento urbano e ativismos sociais. São Paulo: Unesp, 2004.





Documento-Base Para a reDe De coletivos culturais comunitários

José antonio Macgregor*

* Licenciado em antropologia social e mestre em desenvolvimento rural pela Universidad Autónoma Metropolitana do México. Foi diretor de capacitação cultural na direção geral de vinculação cultural do Conaculta (2001-2007), onde impulsionou a criação do Sistema Nacional de Capacitação e Profissionalização de Promotores e Gestores Culturais do México e coordenador de assessores da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, México (2008-2009). Consultor da Unesco, atualmente é presidente da Praxis Gestión Especializada A. C. e gerente geral da Gestalia Educación y Cultura SRL, realizando projetos de gestão cultural pela paz e de aproveitamento dos espaços públicos para a reconstituição do tecido social. (Contato: antropomac@gmail.com.)

Introdução

Quando a discriminação e a intolerância contra imigrantes de todo o mundo, assim como contra indígenas, idosos, deficientes e pobres, ganham proporções descomunais, parece imperar uma desesperança generalizada...

Quando os mais elementares valores coesivos de uma sociedade, como a solidariedade, a colaboração e o respeito elementar às normas de convivência social, desmoronam diante do individualismo, do consumismo implacável e da pulverização do conceito de comunidade...

Quando tal panorama global parece constituir a nossa irremediável realidade e destino, vale a pena repensar a vida, voltar às raízes, refletir no espelho de obsidiana com tela de plasma e visualizar os caminhos possíveis e as novas alternativas a partir do âmbito local, para renovar e reconceitualizar nossos vínculos com o global.

O caminho mais sensato para iniciar uma reflexão dessa natureza deve partir de uma cultura e das relações que as pessoas criam e recriam hoje para construir sua identidade; e esses fenômenos só podem ser analisados de forma correta quando visualizados sem preconceitos, sem atitudes inquisidoras ou dogmáticas, sem a prepotência de quem acredita deter a verdade, e com a audácia de quem sabe que a única maneira de contribuir com melhores soluções para os problemas sociais passa pela criatividade humana, pelo diálogo, pelo respeito e pela capacidade inovadora que mostrarmos para compreender e transformar o mundo.

Por que apostar na cultura? Porque é o ambiente de relações que (re)configuramos de forma permanente e cotidiana para dar sentido à existência, para compreender o que acontece ao nosso redor, para nos aferrarmos a certos valores e a certas formas de ver e viver a vida. Há povos que vivem em ambientes violentos porque: os indivíduos que os criam são violentos e desejam resolver as diferenças e os conflitos com a violência; certamente são vítimas da violência e de muitos abusos; não imaginam outra forma de viver; sempre estão ressentidos e possuem valores de total desvalorização da vida e a menosprezam a cada instante, mesmo sabendo que ela vai durar pouco. O projeto desses povos é desvairado e suicida, já que preferem viver pouco mas com luxos, bom

carro, boas armas e bastante dinheiro no bolso a viver muito, mas na pobreza. Em que momento a vida começou a perder valor até se tornar um cheque em branco a ser usado de qualquer forma possível? Em que momento nossa sociedade permitiu que esse projeto de vida suicida imperasse entre vastos setores da nossa juventude?

Como sociedade, fazemos algo muito ruim ao deixar muitos jovens sem acesso à educação, sem trabalho dignamente remunerado e sem opções recreativas ao seu alcance. O reitor da Unam, José Narro Robles, afirmou recentemente que os jovens “não têm opções e são uma presa fácil do crime organizado” (Excelsior, 11 de junho 2011, Nacional, p. 15). “A carência de políticas acertadas fez com que os jovens fossem os mais afetados pela delinquência organizada, pois eles não contam com opções seguras para viver um futuro promissor” (idem). Conforme estudo realizado pela Cepal em seu documento *Tendências e Urgências Juvenis na América Ibérica*, os jovens contam com mais acesso a educação e informação que os adultos. Entretanto, por outro lado, têm menos oportunidades de emprego e acesso ao poder. Os jovens encontram-se diante do dilema de não encontrar trabalho, ou seja, eles acessam cada vez mais o sistema educacional, mas têm cada vez menos possibilidades de integração social através do trabalho.

“Nesse sentido, as expectativas de autonomia são frustradas, já que, devido às condições, a dependência dos jovens (fundamentalmente econômica) com relação a seus pais é mais alta, e eles não possuem canais produtivos e institucionais para concretizá-las” (SEPÚLVEDA, Mónica López. *Animación Sociocultural Juvenil: Del quehacer a la praxis*. Medellín: Ed. Escuela de Animación Juvenil, 2008, p. 48). O ex-reitor da Unam Jorge Carpizo afirmou que os programas com foco na juventude têm um fracasso de 50% porque os jovens não são adequadamente envolvidos.

De acordo com o Fundo das Nações Unidas para a Infância, em 2009, mais da metade da população infantil no México encontrava-se em pobreza patrimonial (62,2%), e uma, entre quatro crianças, não tinha recursos suficientes para cobrir suas necessidades alimentares. Desse modo, mais de 19 milhões de menores viviam em tamanha pobreza que não podiam satisfazer suas necessidades de moradia, vestimenta, calçado e transporte (Gladis Torres Ruiz, em Milenio, Política, p. 10). Desnutrição, atraso e abandono escolar, falta de expectativa e discriminação social produzem um panorama terrível.

mente desolador para o futuro desses menores. Assim, uma saída que se lhes apresenta é emigrar para os Estados Unidos como ilegais, enfrentando os riscos próprios do imigrante ilegal: acidentes durante o trajeto, envolvimento com redes criminosas, exploração sexual ou profissional, maltrato institucional no momento da repatriação ou morte durante o percurso ou ao cruzar a fronteira.

Como sociedade, fazemos algo muito ruim para que o México esteja hoje entre os seis países mais violentos do mundo, à altura da Somália, Sudão, Iraque, Afeganistão e Paquistão (José Luis Ruíz Gutiérrez, *Tribuna de Querétaro*, 23 de maio de 2011, p. 2), e teremos de fazer algo como sociedade para oferecer alternativas de solução para tão graves e profundos problemas.

Perante o imobilismo que nos enclausura em nossa casa, estáticos diante da TV ou do videogame, devemos nos contrapor a tal situação colocando-nos a favor da recuperação do espaço público tão necessário aos jovens em seus processos de socialização e integração social. Diante do ostracismo que nos isola e nos faz ver somente nosso próprio umbigo, devemos contrapor a camaradagem de um coletivo de jovens com aspirações comuns.

Objetivo

Oferecer aos jovens participantes opções formativas (de qualidade, diversificadas, pertinentes e flexíveis), como a possibilidade de se formar como promotor cultural comunitário, que lhes permitam gerar processos participativos, organizativos e autogeridos, entre os diversos setores da população (idosos, deficientes, crianças, mães solteiras, imigrantes, jovens) com escassa oferta de serviços culturais, para aproveitar os espaços públicos por meio da criatividade artística, da recuperação da memória coletiva, da diversidade de formas de expressão e de linguagens, sobre um tecido social sólido, cálido, aberto, flexível, emotivo, consistente, respeitoso e humanamente digno, em que as identidades sejam fortalecidas e os conflitos resolvidos através do diálogo respeitoso.

Para isso, entendemos a promoção cultural à maneira da Escola de Animação Juvenil de Medellín, que define a animação sociocultural (que, no momento, continuamos chamando de promoção cultural):

prática social histórica, contextualizada e intencionada que compreende um conjunto de práticas educacionais, experienciais e reflexivas que, apoiadas em metodologias e técnicas sociais, fundadas em uma pedagogia participativa e crítica, têm por finalidade promover desenvolvimento, participação ativa, flexibilidade, criatividade social e mobilização de sujeitos e comunidades em favor de uma melhor qualidade de vida (SEPÚLVEDA, Mónica López. Animación sociocultural juvenil: Del que hacer a la praxis. Medellín: Ed. Escuela de Animación Juvenil, 2008, p. 48).

A formação de promotores culturais implica contemplar quatro campos de aprendizagem:

a) conceitual; b) desenho e apropriação de propostas e projetos que levem em conta a condição da juventude atual a partir de relações de alteridade e complementaridade; c) campo da política que implica a formação de sujeitos capazes de se conceberem como atores sociais e políticos na transformação de seu entorno; d) apropriação de ferramentas e técnicas pertinentes para a interpelação e o trabalho com a juventude e a partir dela (SEPÚLVEDA, Mónica López, op. cit., p. 21).

Estratégias

1. Convocação aberta a jovens interessados em se formarem como promotores culturais comunitários.
2. Realização da oficina para a criação (ou ingresso) do Coletivo Cultural Comunitário (CCC).
3. (Re)encontro para a criação da Rede de Coletivos Culturais Comunitários (RCCC).
4. Realização da oficina para a elaboração de projetos culturais comunitários.
5. Convocação do Instituto de Cultura dirigida a jovens promotores culturais para financiar projetos culturais comunitários que atendam aos diversos setores das populações com escassa oferta de serviços culturais, por meio do aproveitamento comunitário do espaço público.
6. Desenvolvimento das atividades dos projetos dos CCC selecionados, acompanhamento, registro e avaliação permanente, sistematização e difusão de resultados entre os membros da Rede.

7. Criação de Núcleos de Animação Comunitária (NAC) com vizinhos dos bairros onde forem realizadas as atividades dos Coletivos e organização dos “Pontos Comunitários de Cultura” (PCC).
8. Capacitação dos CCC para os NAC e organização de atividades estratégicas nos PCC.
9. Desenho, apresentação e desenvolvimento de diversas opções formativas para os jovens promotores culturais comunitários:
 - a. curso de gestão cultural em modalidade mista (semipresencial e a distância);
 - b. capacitação, avaliação e certificação de competências profissionais na forma de “promotor social”, “promotor comunitário” e outros;
 - c. cursos para capacitar coordenadores de oficinas comunitárias, especializados em atividades artísticas e culturais e em organização de eventos;
 - d. oficinas de planejamento estratégico para o desenvolvimento comunitário;
 - e. atribuição e gestão de bolsas de estudo (por parte da RCCC) para quem reunir os requisitos e estiver interessado em cursar bacharelados ou mestrados em gestão e desenvolvimento cultural ou afins;
 - f. programa de bolsas de estudos para jovens promotores culturais comunitários dos CCC que reunirem os requisitos, que estiverem interessados em destinar parte do seu tempo à atividade cultural e que aceitem ser avaliados periodicamente, em âmbito institucional e comunitário, para que seja mantida a bolsa de estudos
10. Criação do Conselho de Planejamento Estratégico (CPE) da RCCC integrado por membros selecionados em cada CCC.
11. Vinculação do Conselho de Planejamento Estratégico com as instituições culturais, educacionais e sociais do estado, assim como com a iniciativa privada e organismos comunitários, para gerir projetos da RCCC e promover as conquistas e desafios desta entre as comunidades onde age e na sociedade em geral.
12. Criação de empresas criativas impulsionadas a partir de/ou entre os membros da RCCC.

Missão, visão e valores dos Coletivos Culturais Comunitários

O que é um Coletivo Cultural Comunitário (CCC)?

Em primeiro lugar, é um agrupamento de jovens que compartilham uma missão, uma visão e certos valores necessariamente vinculados ao que há de melhor no ser humano: capacidade de servir e compromisso de facilitar às comunidades o exercício de seus direitos culturais: identidade, memória, patrimônio cultural, acesso à vida cultural, educação, formação, informação e comunicação. Um CCC enfatiza sua ação nas comunidades mais desfavorecidas: imigrantes sem nada além da própria vida, de seus medos e de sua cultura; idosos sem nada além de suas lembranças, angústias e insônias; deficientes excluídos da possibilidade de compartilhar e conviver em sociedade de modo digno; mães solteiras desprezadas em seu ambiente familiar, escolar e profissional; menores deprimidos, ou por conta da separação de seus pais, ou por conta de experiências de bullying; crianças solitárias às quais ninguém jamais contou uma história, nem cantou uma canção, nem brincou com marionetes, nem pintou um beijo na bochecha, nem escreveu um verso de ninar; mães que não sabem mais o que fazer com seus filhos trancados em casa e sem opção de entretenimento além das novelas e dos programas violentos e cada vez mais sangrentos; homens e mulheres comuns que vivem suas rotinas, acompanhados do medo e do aborrecimento de uma árdua monotonia.

Os Coletivos Culturais Comunitários nascem, em primeiro lugar, para servir a esses outros que também somos nós, porque, pouco a pouco, vários deles serão nossos, como nós, porque se estiverem fora, eles se direcionarão para dentro, encontrando em nós uma opção alegre, inteligente, solidária e organizada de viver para o trabalho comunitário. Onde se juntarem duas ou mais pessoas para essa missão de serviço comunitário, estaremos diante da possibilidade de criação de um Coletivo Cultural Comunitário.

Em segundo lugar, um Coletivo Cultural Comunitário é integrado por jovens constituídos em baluartes para preservação, atualização e inovação da cultura de uma comunidade: entendem-na como uma forma integral de vida de um povo; como história, patrimônio, memória, saberes, sentimentos, expressões cotidianas e momentos festivos. A cultura dá orientação e significado ao rumo de um povo; oferece sentido de pertencimento aos seus membros; oferece condições para desenvolver aqueles processos que permitem

a busca, a experimentação e a concretização daquilo que é mais sublime no espírito: a linguagem, o ritual e a arte. Desse modo, invenção, aprendizagem, comunicação, reinvenção permanente de nós mesmos em um diálogo coletivo.

Tais jovens estão interessados na arte em todas as suas vertentes; arriscam-se em entender o que aparentemente lhes é alheio e se envolvem com maior profundidade nas expressões artísticas que lhes interessam. Não somente praticam a cultura como também procuram entendê-la, investigá-la, compartilhá-la. Não somente a estudam como também a praticam para vivê-la plenamente, ensaiando ou praticando alguma disciplina por puro prazer. Eles praticam e estudam a cultura para oferecer melhores serviços culturais às suas comunidades. Visitam museus, reúnem-se para ouvir música, dançar, ver filmes, ler poesia ou contos, repintar, recontar e refazer suas obras fundacionais nas quais aprenderam a construir a comunidade.

Em terceiro lugar, um Coletivo Cultural Comunitário adquire sua razão de ser em comunidade: uma primeira comunidade que é o próprio Coletivo e outra comunidade que é aquela com a qual o Coletivo trabalha para cumprir sua missão. No tocante à primeira comunidade, dentro do Coletivo, seus membros incorporam-se sob o princípio indispensável de ser voluntários. Ninguém, em hipótese alguma, deve participar da vida de um CCC por obrigação. Sempre haverá quem se separe do Coletivo por múltiplas causas e sempre haverá a necessidade de o Coletivo ser seletivamente aberto para a entrada de novos membros e, ao mesmo tempo, seletivamente seletivo para evitar os riscos de incorporações que não compartilham ou desconhecem seus princípios fundamentais. A vida nos Coletivos promove o diálogo respeitoso e a elevação da autoestima; a solução pacífica dos conflitos; o sentimento de pertencimento a um grupo de pessoas com as quais se constroem processos de identidade e dignificação de cada membro, capaz de participar no sucesso da missão e de concretizar os valores em ações que permitam transcender os valores abstratos e absolutos em deveres concretos e aceitos voluntariamente, por considerar que seu cumprimento favorece o êxito paulatino e a consequente visão do CCC, bem como a autorrealização de quem os pratica.

Além disso, seus membros conhecem a missão, a visão e os valores que o próprio Coletivo debruçou fazendo uso de sua autonomia plena. Tais membros entendem a autonomia como o exercício de suas próprias decisões e não como a desvinculação com respeito a instituições públicas ou privadas; vinculam-se a todos os interessados em contribuir com o trabalho comunitário, mas não permitem ser usados ou manipulados com fins políticos, religiosos, propagandísticos, nem de qualquer outra espécie; são culturais e sua autonomia lhes outorga a possibilidade de exercer a liberdade; fazem o impossível para que tudo saia sem erros, mas não têm medo de errar enquanto forem capazes de descobrir, detectar e reconhecer seus erros. É melhor errar tentando realizar algo do que acertar não construindo nada! Quanto mais se faz, mais se faz melhor, aperfeiçoam-se em seu fazer e em sua capacidade de superar erros e aprender com eles.

Falar de comunidade humana é falar de conflito, parte imanente da nossa natureza conflituosa e cheia de incongruências. O compromisso de trabalhar em comunidade não significa evitar invejas; fofocas; ressentimentos; mal-entendidos; concorrência leal ou desleal; piadas de bom ou de mau gosto; antipatias; trocadilho fino ou grosseiro, abuso este que nunca falta; desânimo por causa daqueles que não compartilham os esforços; desânimo ocasionado por aqueles que não cumprem os acordos, aqueles que querem se fazer de líderes sem respeitar os acordos da maioria ou querem somente dar ordens sem ter a consciência de que liderança não se legitima no autoritarismo mas, sim, na humildade, na vocação em servir e na visão estratégica. Tudo isso faz parte da nossa existência diária como seres humanos, porque somos fracos, vulneráveis, inseguros, inconstantes, descumpridores, temerosos, céticos e, ao mesmo tempo, fortes, seguros, entusiastas, trabalhadores, comprometidos e sonhadores!

A grande questão de viver em comunidade não é como evitar o conflito, mas, sim, como vivê-lo da forma mais harmoniosa possível; a grande questão reside em como uma comunidade resolve seus conflitos. Aí, então, é que se revela a maturidade das pessoas e a viabilidade de uma comunidade. Por isso, o núcleo vital que pode configurar um coletivo como comunidade é, sem dúvida alguma, o diálogo: a palavra que atravessa o outro porque é verdadeira, nobre, emotiva, sincera. O diálogo que confronta com assertividade duas ou mais pessoas que estão em conflito.

Uma definição de assertividade é:

um comportamento comunicacional maduro no qual a pessoa não agride nem se submete à vontade de outras pessoas, mas sim manifesta suas convicções e defende seus direitos. É uma forma de expressão consciente, congruente, clara, direta e equilibrada, cuja qualidade é comunicar nossas ideias e sentimentos ou defender nossos legítimos direitos sem a intenção de ferir ou prejudicar, agindo a partir de um estado interior de autoconfiança, ao invés da emocionalidade limitadora típica da ansiedade, da culpa ou da raiva. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Assertividad>).

O que não se pode permitir, em nenhuma hipótese, em um Coletivo Cultural Comunitário é a resolução de conflitos mediante a violência ou a agressão em qualquer das suas expressões. Os CCCs promovem a paz onde quer que estejam, começando neles próprios, em seu interior, e tornam o diálogo a sua principal ferramenta de trabalho, já que entendem que construir a paz, promover a cultura e estabelecer relações harmoniosas como agrupamento implica desenvolvimento da linguagem jovial, alegre, inteligente, propositiva, crítica, construtiva, amável, sensível e, se for possível, cuidadosa em sua forma e conteúdo. Em contrapartida, a mentira e o engano são os piores inimigos na construção da vida em comunidade. Eles podem enfraquecer, maltratar e destruir a confiança, que é o principal alicerce que une as pessoas; quando não há confiança, perde-se a possibilidade de plenitude, entrega e eficiência no trabalho. Podemos ter medo de muitas coisas, mas não é no silêncio que o resolvemos ou mitigamos, e sim no diálogo com outros que padecem do mesmo medo ou que gostam de nós o suficiente para nos ouvir sobre nosso medo.

No outro nível do que implica ser comunidade em um Coletivo Cultural Comunitário, podemos definir este como um agrupamento juvenil que sempre trabalha com comunidades: comunidades pobres, de imigrantes, de mães solteiras, de deficientes, de idosos, de crianças, de jovens, de artistas que precisam se vincular a outros públicos, de instituições que desejam realmente servir às comunidades e consideram que os coletivos podem conseguir vínculos reais com as pessoas.

Quando os coletivos se fecham demais em si mesmos, deixam de ser comunitários; quando deixam de se vincular com criatividade, arte, emoções, diversidade de pessoas e de expressões de sua região, deixam de ser culturais. Quando deixam de se reunir para refletir sobre o que fizeram de certo ou de errado e programar os próximos passos para o futuro, quando deixam de estudar e de se autodisciplinarem, deixam de ser coletivos. Seus membros nunca param de crescer porque todos se apoiam para continuar se formando, seja como profissionais, seja como estudantes, pais de família, artistas, líderes comunitários, promotores ou gestores culturais comunitários.

Fazer parte de um Coletivo Cultural Comunitário significa participar em algo importante que transcende cada indivíduo. É construir uma identidade em que estão os melhores de cada lugar: jovens generosos capazes de doar porque entendem que quanto mais doam mais recebem e mais crescem; quanto mais ensinam, mais aprendem; quanto mais se entregam aos demais, mais se tornam dignos de respeito e admiração por parte das pessoas. Esses jovens quanto mais crescem e aprendem mais sabem que a humildade constitui um valor fundamental porque lhes oferece chão permitindo-lhes reconhecer suas próprias limitações e a verdade de que ninguém é indispensável nesse processo, se não todos e cada um. Assim também podemos evitar a soberba da superioridade, ou seja, de nos julgarmos superiores às pessoas das comunidades com as quais trabalhamos. Albert Einstein dizia: “Todos somos ignorantes, mas nem todos ignoramos a mesma coisa e, somente por isso, podemos ensinar uns aos outros”. Educar alguém só é possível se aprendermos com esse alguém. Assim, podemos tornar a educação e a promoção cultural (que é uma atividade educativa por excelência) um ato de transformação do mundo onde habitamos.

Por isso, a missão de cada Coletivo Cultural Comunitário é impulsionar o desenvolvimento social através de processos culturais para o fortalecimento das identidades, a reconstrução do tecido social, a recuperação da memória coletiva, a promoção da autogestão e a apropriação comunitária dos seus espaços públicos. Tudo isso, com objetivo de transformar as atuais condições de fragmentação social, individualismo, consumismo e desconexão presentes em nossas comunidades e conseguir uma convivência pacífica, amigável, solidária, lúdica e reflexiva que eleve a qualidade de vida da população.

Seus membros são jovens dispostos a trabalhar motivados pelos princípios de equidade, criatividade e participação comunitária, compartilhando valores profundamente humanos reconhecidos como importantes e transcendentais na formação integral de cada indivíduo imerso em uma comunidade. Entre os valores mais relevantes, reconhecemos a honestidade (agir sempre com base na verdade e na autêntica justiça); a responsabilidade (que nos leva a cumprir devidamente nossas obrigações e nos torna dignos de confiança); o respeito (às ideias, crenças, pensamento, práticas e expressões dos demais); o serviço (que nos mantém em permanente atitude de colaboração com os demais); a simplicidade (a força interior nos permite ser autênticos e não consumistas da moda e objetos superficiais); a lealdade (poder defender aquilo em que acreditamos e aqueles de quem gostamos); a generosidade (uma das virtudes humanas mais belas. O generoso vive a sua relação com as coisas a partir de uma perspectiva de condição, de abertura aos demais. Não se fecha em seus interesses, não esgota sua existência em busca do próprio prazer, em monopolizar tudo para si. O generoso descobre as necessidades do outro, vê as coisas materiais como meios para servir, para dar, para estabelecer laços de amizade); a solidariedade (que se manifesta em reconhecer no bem comum o sentido de uma vida de sucesso para todos; torna-se uma virtude ao se transformar em participação. A solidariedade resulta em solidariedade pelas necessidades alheias como se fossem suas); a assertividade (fazer-se valer e respeitar, dizer em que acredita e pensa sem medo de represálias, porém, com respeito e clareza); e a gratidão (“de pessoas bem nascidas é ser pessoas gratas”, é reconhecer a generosidade alheia com coração grande).

Assim como os membros de cada Coletivo Cultural Comunitário compartilham as aspirações, formas de ver o mundo e de servir às pessoas, os CCCs também compartilham o mesmo núcleo que os constitui (missão, visão, valores). Por isso, apesar de as especificidades outorgarem a cada um desses valores uma marca digital própria, distintiva e única, eles estão configurados pelo mesmo código genético, ou seja, um sistema para a formação de jovens promotores culturais, desenhado de forma estratégica e que se propõe a recuperar experiências de trabalho formativo de muitos anos e em muitos lugares: a Rede de Coletivos Culturais Comunitários. Essa Rede, em sua primeira etapa, convoca jovens, realiza oficinas para a criação de cada coletivo e os reúne para que saibam que são membros de algo maior: uma Rede de Coletivos, na qual alguns poderão continuar seu processo formativo como promotores culturais; alguns se tornarão gestores culturais especializados; outros, talvez, farão um curso ou uma pós-graduação

na área; outros preferirão certificar uma competência profissional como promotor social ou promotor comunitário; e haverá também aqueles que se tornarão empreendedores criativos para iniciar uma pequena empresa cultural. Tal processo formativo não se dará necessariamente no âmbito de cada Coletivo, mas, sim, no âmbito da Rede.

A Rede é composta de Coletivos interconectados por relações de amizade e afinidades, mas principalmente pelo compromisso de cumprir sua missão, sua visão e seus valores, que são similares e orientados segundo os mesmos objetivos. Os membros mais ativos de cada Coletivo constituem-se em nodos que favorecem; que dão sentido e existência às interações em Rede; que permitem compartilhar informação; que enriquecem a noção do Coletivo particular, a partir da Rede de Coletivos; que geram autênticos processos de comunicação através do diálogo construtivo incentivando todos a prosseguir em seu trabalho; que avaliam seus resultados e planejam seus projetos.

O projeto é o processo de construção de cada Coletivo para definir rumos, objetivos, metas, estratégias, linhas de ação, atividades, cronogramas e orçamentos. Muito mais que um documento, o projeto é a concretização do diálogo entre promotores culturais e comunidade; é o processo de gestão entre o Coletivo e as instituições; é um acordo de participação para a transformação social; é um mapa de navegação no qual se colocam bússola, compasso, prognósticos climáticos, ventos e marés para dar rumo a um navio a fim de que ele atraque num bom porto.

A trílogia inseparável promotor-comunidade-projeto faz com que entendamos que não há promotor sem comunidade, nem comunidade sem projeto, nem promotor vinculado a uma comunidade sem projeto. O projeto permite que os resultados exerçam maior impacto nas comunidades, permite que o desenvolvimento seja sustentável, autogerido, participativo, equitativo e profundamente humano.

Por isso, o processo de formação para que os jovens promotores culturais possam elaborar projetos culturais comunitários será permanente, diversificado, de alta qualidade, reconhecido institucionalmente, pertinente e atualizado, de forma que a práxis cultural dos coletivos seja justamente um processo coletivo de reflexão e ação permanente sobre o mundo e para transformá-lo. Não se restringe à mera reflexão especulativa que não transforma nada, pois

não chega a se tornar ação. Também não se restringe ao ativismo dos que fazem sem saber o porquê, o para quê. Daí a necessidade de estudo e reflexão constantes, antes e depois de agir, sem jamais deixar de agir. Mónica Sepúlveda define a práxis como

o processo de reflexão de uma prática ou tarefa, a partir do qual se justificam a forma de ação e os possíveis efeitos da intervenção dos sujeitos, para assim enunciar o caráter das relações que são geradas entre os sujeitos protagonistas do processo de formação e, nessa perspectiva, apresentar um conhecimento ordenado, fundamentado, transmissível a outros, a partir do qual se estabelecem aprendizagens e recomendações e se constroem rotas para a transformação de contextos e práticas (SEPÚLVEDA, Mónica. Op. cit., p. 13).

Estamos apenas começando esse processo, que, certamente, obterá muito êxito no âmbito da promoção cultural comunitária. E iniciamos muito bem, com Coletivos sólidos e entusiasmados e também com algumas crises e insuportabilidades que terão de ser sanadas. Posteriormente, haverá a oportunidade de ampliar e aprofundar suas ações mediante a criação dos Núcleos Animadores Comunitários (NAC) em cada comunidade onde nosso trabalho for realizado, a fim de que os próprios habitantes passem a assumir a organização e a direção da vida cultural apoiados pelos próprios Coletivos.

A visão que compartilhamos é contar com uma rede integrada por Coletivos Culturais Comunitários autônomos, formados por jovens com excelente formação metodológica (teórica e prática) no campo da gestão cultural, atualizados, estreitamente vinculados às necessidades e aos problemas culturais das comunidades mais desfavorecidas e aos setores mais vulneráveis da população, com os quais impulsionam projetos participativos, eficazes, autogeridos e de grande impacto em favor da melhoria da qualidade de vida da população. A Rede é exemplo de “boa prática” de política cultural na América Latina, o que a torna referencial obrigatório em âmbito nacional e internacional.

A vinculação dos Coletivos Culturais Comunitários com as comunidades

Como já mencionado, se os CCCs deixam de se vincular às comunidades através de uma práxis territorial para o aproveitamento coletivo do espaço público e o desenvolvimento social, eles perdem o sentido que lhes dá razão de ser.

Em seu processo formativo inicial, vinculam-se a bairros populares ou a centros comunitários que solicitam a intervenção dos CCCs para impulsionarem processos de animação sociocultural. Os CCCs organizam Jornadas Culturais Comunitárias e convidam famílias para participarem de diferentes oficinas e eventos organizados por seus próprios membros. Ainda é atribuição do CCC: criar os espaços; realizar a difusão entre a população; levantar recursos, solicitando-os a instituições ou ao próprio bolso, cooperando conjuntamente com o CCC. Dessa forma, organizam eventos artísticos para crianças ou famílias, ou campanhas de reabilitamento, vacinação ou de prevenção para a segurança pública.

Em um segundo nível, com maior experiência na animação, com capacitação para elaborar projetos e gerir os recursos públicos, privados e comunitários, avançam para a possibilidade de impulsionar processos culturais com a participação da comunidade em todas as etapas do planejamento cultural, começando por: diagnóstico, definição de problemas, objetivos, linhas estratégicas, ações prioritárias, cronogramas, orçamentos, gestão de recursos e organização de todas as atividades e tarefas necessárias para conseguir o cumprimento de metas e projetos.

O processo de planejamento que será construído resultará na possibilidade de exercitar uma visão estratégica, ou seja, uma visão de curto, médio e longo prazo. Tal exercício será sempre orientado pela missão, visão e valores da RCCC, para que o processo de construção metodológica total seja congruente nos âmbitos do planejamento operacional, tático e estratégico. O planejamento estratégico impulsionado na RCCC é uma filosofia de vida, com uma visão de futuro que implica um processo técnico instrumental e uma estrutura de projetos sólidos, coerentes, pertinentes, viáveis e de crescente impacto social.

Para que a missão da RCCC possa ser cumprida, os projetos impulsionados devem ser comunitários, participativos e autogeridos. Porém, quando falamos de participação comunitária autogerida, do que estamos falando? O que é comunidade? Quando nos referimos a uma comunidade, estamos nos referindo a pessoas que se identificam porque compartilham território, necessidades, problemas, aspirações, sonhos... Pessoas comuns, com conflitos, contradições, pontos fortes e fracos... Pessoas com

o desejo de fazer algo pelo vizinho e pelo seu entorno; pessoas capazes de se comprometerem em realizar ações que melhorem sua qualidade de vida tanto quanto a qualidade de vida de quem as rodeia; pessoas que embelezem o espaço da sua localidade, que deem sentido à vida coletiva, familiar e individual, que tencionam deixar para os filhos um mundo melhor e um patrimônio maior do que aquele que herdaram.

O que é um Núcleo Animador Comunitário (NAC)? É a instância organizativa que agrupa essa comunidade em âmbito territorial da qual falamos: uma comunidade que é construída, que cresce, que diminui, que pode desaparecer ou reaparecer, que entra em acordo, dialoga, discute, capacita-se, planeja, desenvolve atividades em seus espaços públicos para as quais convida artistas e coordenadores de oficinas vinculados à RCCC e para as quais convoca toda a população. Os NAC selecionam e geram os espaços, organizam-se com os promotores dos CCCs para realizar todos os tipos de ações de benefício comunitário.

Para que criar e o que são os Pontos Comunitários de Cultura (PCC)? Para ordenar e sistematizar de forma estratégica a ação dos NACs. Os PCCs são espaços públicos estratégicos geridos pelos NACs, equipados com tablado, som e iluminação, onde os habitantes das comunidades se reúnem para escutar música, dançar, ler poesia e contos, atuar como artista ou público, contar histórias, casos e piadas, usufruir, pensar e rir, fazer circo, acrobacia e teatro e comprovar que “de músico, poeta e louco... todo mundo tem um pouco”.

Em torno dos PCCs, a comunidade se organiza para pintar cercas, podar árvores, recolher lixo, construir brinquedos infantis com material descartável, o que faz com que, pouco a pouco, vá se estabelecendo um cenário mais permanente e ela vá gerindo o seu próprio equipamento, até que o Ponto Comunitário de Cultura funcione de forma autônoma.

Dessa forma, a Rede integrada pelos Coletivos promove projetos culturais em comunidades onde existem Núcleos de Animação Comunitária, que, por sua vez, criam Pontos Comunitários de Cultura nos espaços públicos mais significativos, funcionais, acessíveis e cômodos para reunir as pessoas em torno da arte, da cultura, da criatividade,

da memória, da livre expressão e palavra coletivizada. Tudo isso para sua dignificação e humanização. Os PCCs voltam a reunir a comunidade em torno do fogo.

Testemunho de participação na criação da rede de Coletivos Culturais Comunitários: o caso de Tamaulipas, México, 2011

A viagem que nos mantém ligados por uma mística comum e uma necessidade de ser e fazer mais e melhor iniciou no final do ano 2010, em Nuevo Laredo. Lá, junto a um grupo de jovens entusiastas, criamos o Colectivo 400 Lux Generator Cultural, quando experimentamos, pela primeira vez, a metodologia que orientaria os demais coletivos. A saber: a formação de jovens promotores culturais comunitários para construir uma comunidade; definir missão, visão e valores; dar nome ao Coletivo; desenhar o logo do Coletivo; abrir sua conta no Facebook; analisar o potencial de serviço artístico e cultural de seus membros; desenhar a programação de atividades para realizar uma Jornada Cultural Comunitária num espaço público com escassa oferta de serviços culturais, localizado em zona de risco pela violência, bem como a organização de todos os requerimentos logísticos para promoção, divulgação e realização de oficinas, apresentações e exposições da referida Jornada.

O mesmo percurso foi percorrido, posteriormente, pelos jovens de Tampico e Ciudad Madero, onde foi criado o Colectivo Alcanzarte Py´sk. Em Cd. Victoria nasceu o SOS 834 Rescate Cultural; depois, em Cd. Mante; e, finalmente, em Matamoros, originou-se o Colectivo F. R. Kopain. Em Tula formou-se o Colectivo Accionarte como resultado da promoção de um membro do Coletivo de Cd. Victoria. Três coletivos compuseram seu hino: um ao ritmo de hip hop, outro como huapango huasteco e o último como balada pop.

Se durante as oficinas da Jornada Cultural Comunitária pintamos, vimos filmes e vídeos, conversamos e trocamos pontos de vista num ambiente de muito respeito e camaradagem, no espaço público comunitário os membros dos coletivos mostraram o melhor deles: compromisso, entrega, entusiasmo, capacidade organizativa, alegria. Foi uma experiência única vê-los ministrar suas oficinas, contar histórias a crianças que pro-

varam dessa experiência pela primeira vez, fazer piñatas¹, criar caveirinhas hip hoppers, tocar percussões com garrações vazios, fazer fantoches com meias, desenho e pintura, danças contemporâneas, huapango (gênero musical mexicano), break dance, murais, grafite, poesia, pintura em rosto, teatro, futebol, artes marciais, loteria, bolinhas de gude, palhaços, reabilitamento, trabalhos manuais de todos os tipos e baile de zumba ou belly dance com senhoras dançando a uma temperatura ambiente de 47° e animadores que ao microfone demonstraram ter boa voz e talento para realizar eventos.

O orgulho de cada membro dos Coletivos ao portar o crachá que o credencia como Promotor Cultural Comunitário, a felicidade compartilhada ao concluir cada evento e a vontade de organizar as próximas jornadas em espaços públicos comunitários marcaram cada Coletivo e deixaram rastros. Os jovens se dignificaram diante das comunidades, diante de seus familiares e diante de si mesmos no serviço cultural comunitário. Há pouco tempo, um membro do Coletivo SERHES de Reynosa escreveu no Facebook da Rede:

Coletivos, tenho um comunicado importante a fazer: Carreguem sempre o seu crachá! Hoje, 07/08/11, às 2h10, fui sequestrado por mafiosos. Eu vinha de uma reunião na casa do Roy e justamente na escola Clube 20/30 (que está a algumas quadras da minha casa) fui interceptado por mafiosos num carro. Perguntaram-me o que eu estava fazendo lá e respondi que era voluntário no Irca (Instituto de Cultura) e que era um trabalhador da cultura, mostraram-me meu crachá, levantei meus polegares, disse-lhes “tchau” e eles me deixaram em paz. Segui meu caminho para minha casa. É muito importante carregar sempre seu crachá hoje em dia, em especial com essa delinquência. Desejo-lhes o melhor. Sorte! (Iván de la Rosa).

Compartilhamos muitas emoções no início desse processo: o jovem que brigou com sua namorada porque não podia faltar ao Coletivo no dia da Jornada: “Se conseguir desenhar um sorriso no rosto de uma criança, tudo isso terá valido a pena”. E, quando recebeu seu atestado entre crianças rindo, sua cara de satisfação era plena. (Não soube se ele voltou ou não com a namorada!) A moça que ligou para a mãe porque faltaram

¹ piñatas são recipientes de barro ou papelão adornados que são enchidos de doces, frutas ou outros prêmios, e os participantes têm de quebrá-los com um pedaço de pau para liberar seu conteúdo.

cores para sua oficina; então mãe e filha se juntaram e trabalharam juntas como nunca tinham feito antes. A oficina de piñatas de alguém que nunca havia trabalhado antes com crianças acabou se tornando um excelente professor e facilitador de aprendizagens grupais. Os garotos que subiram na mula do entregador de leite para percorrer o bairro anunciando a atividade do dia seguinte. A membro emérito de nossos Coletivos, mãe de uma colega que participou na oficina e que coordenou uma oficina de trabalhos manuais com a presença de muitas senhoras que criaram belos objetos em meio a um autêntico rebuliço; dona Antonia Armenta tem mais de 80 anos e faz parte de nossos coletivos juvenis. Eu poderia relatar muitas outras experiências e dizer de muitas pessoas, mas o certo é que há lugar para as pessoas enquanto elas desejarem compartilhar e usufruir dessa experiência.

Gostaria ainda de relatar sobre um amigo que, na noite anterior ao Coletivo, não tinha a mínima ideia do que faria em sua Oficina de Arte Urbana. Porém, no dia, levando fotocópias de grafites, ele conduziu meninos do bairro a um processo de reflexão sobre a pergunta: “Para você, o que é o México?”. Surpreendentemente, meninos de 8 a 12 anos responderam: “Ah, é nossa casa, nossa família, as pessoas de quem gostamos, nosso bairro, nossos sonhos”. Depois, com uma atividade prática, concluíram aquele momento com uma grande quantidade de meninos do bairro imprimindo suas mãos num muro, previamente pintado de branco. Centenas de mãos multicores embelezaram, enaltecem e melhoraram a imagem do bairro e de seus moradores! Agora, esse amigo, Pepe, é instrutor da Oficina de Formação de Jovens Promotores Culturais.

O papel dos jovens como promotores culturais é de grande relevância, porque, por meio deles, também se pode concretizar o serviço comunitário das instituições, organizações sociais, comunidades e associações culturais. Também porque eles dominam as linguagens atuais e a sua capacidade criativa se mostra cada vez mais poderosa com o apoio das novas tecnologias e a possibilidade incrível de construir redes. A partir da arrogante visão “adultocêntrica”, que define os conteúdos para os jovens, perde-se a maior força desses processos, apoiada na capacidade criativa, imaginativa e organizativa que nós, adultos, costumamos deixar de lado e desprezar com nossas obsoletas “receitas juvenis”.

Será necessário fortalecer nos jovens seu interesse pela memória de seus povos, suas competências organizativas e metodológicas. Será importante legitimar sua presença comunitária mediante a formação e o reconhecimento social e institucional que faz valer tal compromisso na busca de condições mais humanas de vida e de reconstituição do tecido social.

Hoje, vemos o nascimento não mais de um Coletivo, mas, sim, da Rede de Coletivos Culturais Comunitários, em Tamaulipas, o que nos estimula a ratificar que a aposta nos jovens e na cultura está, de antemão, ganha, já que é uma aposta na vida, no futuro e na esperança do México.

Essa Rede de Coletivos será um marco na história da promoção cultural do nosso país, pois nasce como resposta a profundos males que afligem nosso povo e para os quais a cultura tem muito a oferecer. Evidentemente, a cultura não poderia resolver por si mesma problemas tão agudos e de caráter estrutural que superam muito suas próprias potencialidades.

É preciso que o Estado e a sociedade mexicana assumam suas responsabilidades e empreendam seus melhores esforços e sua imaginação para a criação de empregos, para garantir a segurança cidadã ou para que os jovens tenham acesso a uma educação digna e de qualidade. Por sua vez, os jovens promotores culturais fazem seu trabalho simples, modesto, mas, ao mesmo tempo contundente, a ponto de possibilitar aos moradores das regiões mais desfavorecidas novas opções de sentido à vida. Um processo artístico alternativo mexicano, gerado no âmbito do Coletivo 400 Lux, está no Panamá compondo uma das partes do encontro Hip Hop pela Paz, o que quer dizer que já temos repercussões em nível internacional.

Faltam convicção, esperança e uma boa dose de utopia naquilo que fazemos. Não podemos resolver totalmente os problemas, mas, sem o que fazemos, os problemas nunca serão totalmente resolvidos.

Entre algumas culturas indígenas, a idade não é um critério central de autoridade. Em La Montaña, no estado de Guerrero, no sul do México, fazendo trabalho de campo,

procurei durante vários dias um tal “sr. Juan”, a quem todos se referiam como alguém que poderia trabalhar comigo para liderar um processo de pesquisa participativa. Todos da região o conheciam: “Você logo o encontrará, porque ele anda por todos os lugares; caminhe e caminhe”. Ele era quem presidia o Honorável Conselho de Anciãos, conselho em que são decididos os principais assuntos de interesse comunitário. Não havia uma decisão importante na qual o sr. Juan não interviesse. Eu o imaginava um homem idoso, barba branca, pele morena, ou seja, a imagem totalmente estereotipada de um homem sábio.

Por fim, cheguei à comunidade onde ele estava. Esperei pelo término da sessão do Conselho de Anciãos, presidida por ele, naquele momento, e, após algumas horas, as pessoas começaram a sair. Então eu tentava adivinhar quem seria o famoso sr. Juan. Depois de muito esperar, vi que só havia ficado uma pessoa lá dentro: “Não pode ser...”, pensei, “em que momento será que ele me escapou!...” .

— Desculpe-me — disse eu a um jovem de uns 24 anos que estava fechando a porta, após ter varrido o salão da assembleia. — Poderia me dizer para onde foi o senhor Juan?

— Qual senhor Juan? — disse o rapaz

— O senhor Juan, que preside o Conselho de Anciãos — respondi.

— Sou eu. Em que posso ajudá-lo?

Fiquei atônito, mas consegui dizer:

— Poderíamos conversar alguns minutinhos, por favor?

— Claro, estou aqui para servi-lo!

A conversa com Juan (naqueles poucos instantes) foi rápida, inteligente, coerente, cheia de informação, de reflexões profundas e carregadas de emoção!... Em pouco tempo aquele rapazinho ia se transformando diante dos meus olhos no legítimo e autêntico sr. Juan.

Depois desse episódio, entretanto, perguntei a algumas pessoas da região indígena Nahua:

— Como uma pessoa tão jovem pode presidir o Conselho de Anciãos?

— Para o senhor, o que é um ancião? — perguntaram-me, curiosos

— Uma pessoa de idade avançada! — respondi, convicto.

— Ah, não!... Você está se referindo aos velhos. Aqui, anciãos são aqueles que sabem mais — responderam-me.

Então questionei com outra pergunta bastante capciosa:

— E como vocês decidem quem sabe mais?

— Aqui, sabe mais quem serve mais à comunidade! — responderam-me com as palavras que me marcaram para o resto da vida.

Que o espírito do sr. Juan ilumine sua vida nos Coletivos de jovens, sua vida na Rede de promotores culturais, sua vida em comunidade e em processo de transformação!

México, julho de 2011

Referência bibliográfica

José Antonio MacGregor C. La participación de los jóvenes en el desarrollo cultural comunitario. III Congreso Internacional de Ocio Joven DINAMIA '12, '13 y '14 de mayo de 2005. Alicante, Espanha: Ed. Ajuntament d'elx. Alicante, 2005.

Programa De Formação
na área Da Gestão Pública
De cultura: A EXPERIÊNCIA
PILOTOSA/ MINCE SECRETARIA DE
CULTURA DA BAHIA

lila Calabre*

* Doutora em história, pesquisadora e chefe do setor de estudos de política e culturas comparadas da Fundação Casa de Rui Barbosa. (Contato: liacalabre@rb.gov.br.)

Este artigo tem como objetivo levantar algumas questões sobre o processo de formação em gestão pública de cultura, tomando como objeto de estudo e/ou debate a experiência piloto do Programa de Formação em Gestão Cultural, desenvolvida entre o segundo semestre de 2009 e o primeiro semestre 2010 pela Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura, pela Secretaria de Estado de Cultura da Bahia e pelo Sesc São Paulo. A reflexão sobre a formação dos profissionais que atuam no campo da gestão de políticas públicas de cultura¹ vem, ao longo dos últimos dez anos, ganhando mais destaque. A entrada da cultura no campo das políticas públicas, de maneira efetiva, ampliou a necessidade da existência de profissionais capacitados para atuar na área.

A cultura sempre foi considerada uma área secundária, de menor importância, dentro da gestão pública, na qual a preocupação com a formação específica dos profissionais ou mesmo com a contratação de profissionais especializados não se evidenciava. O fortalecimento institucional do Ministério da Cultura, das secretarias de Cultura dos estados e dos municípios, a construção de planos e sistemas de cultura e a ampliação do investimento público colocam a questão da formação profissional na pauta do dia. Essa é uma questão contemporânea que extrapola as fronteiras nacionais. Em uma publicação da Associação de Administradores Governamentais da Argentina², o gestor e professor Carlos Elia afirma que o desenho atual das políticas culturais deve ter entre seus objetivos e estratégias a criação de um espaço de formação profissional.

Dado que la planificación de políticas culturales sólidas requiere de profesionales con visión de desarrollo a largo plazo, el principal desafío que se le plantea a la profesionalización de gestores culturales es que éstos adquieran capacidad para estructurar un sector complejo, a partir de la reflexión, el análisis, la investigación y la interacción con los diversos sistemas de la realidad del sector cultural. (ELIA, p. 113, sd.)

¹ No caso deste artigo, o objeto de discussão é a formação no campo da gestão pública, mas, sem dúvida, todo o processo de formação na área da cultura vem merecendo ser objeto de reflexões mais profundas, que possam subsidiar a melhor qualificação dos profissionais que ali atuam.

² Em um número inteiramente dedicado à cultura.

Antes de trabalhar com a experiência piloto de formação do MinC, é necessário fazer um retorno ao ano 2005, mais especificamente à 1ª Conferência Nacional de Cultura (I CNC), momento em que a demanda nacional por uma qualificação profissional ficou evidente. A partir daí, será realizada uma rápida exposição do projeto piloto de formação, acompanhada de reflexões sobre o campo tomando-se por base os resultados que foram apresentados no relatório final.

Antecedentes

A 1ª CNC, que ocorreu em 2005, recebeu dos estados e municípios propostas de diretrizes que deveriam compor o Plano Nacional de Cultura. Esse conjunto de diretrizes forma um grande painel de necessidades e de desejos expressos pelas mais diversas regiões do país. Ao analisar as propostas enviadas e sistematizadas em um caderno de diretrizes, objeto de debate ao longo da 1ª CNC, verificamos que a problemática da formação ocupa um papel de destaque³. Ou seja, havia grande número de propostas, oriundas de todas as regiões do país, que apontavam para a necessidade de implementação, ampliação e aperfeiçoamento da formação profissional em cultura, tanto na área de gestão, aqui tratada especificamente, como nas áreas das linguagens ou das práticas artísticas.

As propostas de diretrizes que foram debatidas na 1ª CNC estavam divididas em cinco eixos temáticos: 1) Gestão pública e cultura; 2) Cultura é direito e cidadania; 3) Economia da cultura; 4) Patrimônio cultural; 5) Comunicação é cultura. A demanda por formação profissional está presente nas propostas de diretrizes apresentadas para todos os eixos. A pauta de discussão, de maneira geral, variava entre a premência do reconhecimento formal de determinados saberes, a necessidade de ampliação de alguns dos cursos já existentes nos diversos níveis de ensino e a preocupação com a necessidade de criação de cursos formativos em novas áreas. É importante ressaltar que também estão presentes solicitações de cursos livres e de formação não profissional, que não são objeto de discussão do presente artigo.

³ As propostas de diretrizes da 1ª CNC foram por mim analisadas mais detidamente no artigo "A 1ª Conferência Nacional de Cultura: análises das propostas de diretrizes".

Tratando mais especificamente de cada eixo da Conferência, verificamos que no primeiro eixo, dedicado à gestão pública, as propostas giravam em torno da necessidade de criar um programa nacional de formação de gestores; qualificar o pessoal que atua na área de cultura em geral (gestores, produtores, técnicos etc.); implantar um sistema contínuo de formação cultural desde a educação infantil; disponibilizar, por meio do MinC, recursos, material informativo e assessoramento técnico para a gestão municipal.

No eixo de direito e cidadania, havia uma preocupação relativa à formação para a cultura de maneira abrangente, com propostas como a da inclusão da educação patrimonial e da arte na educação nos currículos⁴; a obrigatoriedade do oferecimento de várias linguagens artísticas por série escolar; a oferta de cursos técnicos e profissionalizantes na área de cultura; a qualificação tanto de professores do ensino regular quanto de gestores públicos sobre questões da cultura.

Entre as propostas para o eixo de economia e cultura, havia as que defendiam a necessidade de o governo incentivar a formação permanente e continuada de todo o pessoal envolvido com atividades culturais, e de o governo criar parcerias efetivas com o chamado Sistema S⁵, de forma a incrementar os investimentos na qualificação, produção e circulação de bens e produtos culturais, além da solicitação do estabelecimento de uma cota de bolsas, nos cursos de capacitação, para as comunidades artísticas⁶.

Na Conferência de 2005, pela primeira vez, pessoas de todas as regiões do país reunindo o poder público, os profissionais de cultura e a sociedade civil reuniram-se para expressar suas demandas específicas para a área de cultura. O principal objetivo era contribuir para a construção de um plano nacional de cultura (já em vigor desde dezembro de 2010), que deveria nortear a ação pública federal nos dez anos seguintes. As propostas para a I CNC são representativas dos desejos e anseios daqueles que veem a área da cultura como uma das que integram as políticas públicas. A estreita relação entre educação e cultura é sempre um tema central nas discussões sobre políticas de cultura. Há uma preocupação constante de que um processo de formação cultural

⁴ Tal proposta também está presente no eixo de patrimônio.

⁵ Em geral, as referências ao Sesi, Sesc, Senac e Senai são reunidas sobre a expressão Sistema S.

⁶ O Senac, por exemplo, em algumas localidades, oferece cursos na área da cultura.

ampliada esteja acessível ao conjunto da população. Dentro desse quadro, gestores e professores (em geral) cumprem papéis fundamentais e, portanto, a esses profissionais deve ser oferecida uma formação diferenciada.

Ainda em 2006, a Secretaria de Articulação Institucional (SAI) realizou uma primeira ação formativa na área da gestão pública: o Ciclo de Oficinas do Sistema Nacional de Cultura. As ações de formação também começaram a ser realizadas por outras secretarias do MinC, de acordo com suas áreas mais específicas, como é o caso da Secretaria de Fomento, que desenvolveu um programa de capacitação para elaboração de projetos. Com um foco mais voltado para as Regiões Norte e Nordeste (de menor presença na demanda de projetos), o programa contou com variadas parcerias, nas mais diversas fases, como com o Sesi, o Banco do Nordeste, o Banco da Amazônia e o Itaú Cultural, tendo continuidade a partir de uma nova ação com a participação da Fundação Getúlio Vargas (FGV/RJ). Coube à SAI uma preocupação mais específica com a formação de gestores de políticas públicas de cultura.

A construção e a aplicação da experiência piloto

Em 2008, a SAI criou um grande grupo de trabalho dedicado ao processo de construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Dada a dimensão das tarefas a serem realizadas, o GT foi dividido em três grupos: o primeiro dedicado à elaboração do marco legal do SNC; o segundo com a tarefa de realizar um mapeamento de instituições que atuam na área de formação cultural de maneira a produzir um diagnóstico sobre o campo; o terceiro com a incumbência de criar um programa na área de formação de gestão pública e aplicar uma experiência piloto. Na dinâmica de trabalho, apesar das atribuições específicas de cada um dos subgrupos, foram mantidas reuniões coletivas do GT do Sistema Nacional de Cultura, com o objetivo de apreciação, pelo conjunto dos participantes, das propostas e dos resultados obtidos em cada uma das frentes de trabalho.

A criação de programas de formação na área de cultura é uma das tarefas às quais o Ministério da Cultura deve se dedicar, como está previsto no Plano Nacional de Cultura (PNC). Dentro desse conjunto de programas, um deles deve ser dedicado à área de formação de gestores públicos de cultura. E, visando ao cumprimento do PNC, o pro

projeto de lei do Sistema Nacional de Cultura (SNC) - em tramitação no Congresso - tem como um dos seus elementos constitutivos a criação de um Programa Nacional de Formação na área da cultura.

No texto de apresentação do documento base sobre o SNC, produzido pelo MinC, a então secretária de Articulação Institucional, Silvana Meireles, afirmou:

A Política Nacional de Formação é parte do Sistema e seu objetivo é capacitar, atualizar e contribuir com a profissionalização de gestores culturais de instituições públicas e privadas por meio de metodologias pensadas a partir das demandas nacionais e locais. Seu conteúdo envolve criação, inovação e invenção no campo do simbólico; difusão e transmissão; intercâmbio e cooperação; crítica e investigação; consumo, geração de emprego e renda pela cultura, e desenvolvimento de cadeias econômicas; conservação e preservação; gestão, institucionalidade e produção de cultura. Trata-se de capacitar gestores na especificidade da cultura e nas peculiaridades de sua gestão (MinC, 2010).

Gestão cultural, administração cultural, animação cultural, produção cultural, enfim, dispomos hoje de uma série de expressões para nomear determinados fazeres que mantêm diferenças muito sutis entre si. Fernando Vicário, especialista na área de gestão cultural, em palestra realizada na série de Encontros Temáticos promovidos pela Unesco e pelo Sesc em 2002, ao definir e diferenciar o gestor cultural do animador cultural (termo que estava muito em voga no momento), apresentou-nos o gestor como aquele que tem sobre seus ombros a responsabilidade de dar o tratamento político ao tema da cultura. (VICÁRIO, 2003, p. 16).

A atuação profissional na área de gestão da cultura, especialmente a pública, requer o domínio de uma série de conhecimentos específicos e dispõe de um número extremamente reduzido de cursos por todo o país⁷. Esse é um campo de conhecimento novo,

⁷ No caso brasileiro, a área de políticas públicas, em geral, ainda é muito deficitária em termos de formação especializada ou de formação setorial.

consolidado no decorrer da década de 1990. Segundo Maria Helena Cunha, trata-se da formação de um “profissional da cultura com especialidades no campo da atuação e de interação com as demais áreas artísticas e técnicas” (CUNHA, 2006, p. 79). Ana Vázquez Barrado afirma que o gestor cultural deve manejar tanto o campo do simbólico — metáforas, imagens, percepções subjetivas, demandas cidadãs que sofrem constantes mudanças — como o campo da burocracia e da administração — contratos, instituições, legislações, estruturas hierarquizadas (BARRADO, 2011, p. 32).

Foi exatamente a consciência da complexidade do processo de formação na área da gestão pública da cultura reunida a uma constante demanda por formação (oriunda de estados e municípios) que levou a Secretaria de Articulação Institucional do MinC a reunir, em 2009, um grupo de consultores externos — Maria Helena Cunha, José Márcio Barros e Isaura Botelho — com o objetivo de elaborar um curso piloto voltado para a formação de gestores culturais dentro do processo de consolidação do SNC⁸. O trabalho do grupo recebeu suporte técnico e contribuições pedagógicas do Sesc São Paulo, representado no grupo por Marta Colabone⁹.

O curso não foi elaborado em moldes tradicionais, mas como um processo formativo mais amplo. O projeto foi formulado de maneira mais complexa, buscando mesmo responder às particularidades do campo. O processo foi composto de aulas presenciais, atividades pedagógicas a distância, imersões culturais, atividades de diagnóstico e planejamento, acompanhadas de uma avaliação contínua que permitisse a manutenção de uma abertura constante do processo formativo (uma espécie de conceito — o sócio da ação, segundo os consultores) sem aprisioná-lo a uma adequação linear de conteúdos prévia e rigidamente definidos.

O programa de formação foi planejado de maneira a ser executado em parceria com as secretarias de Cultura dos estados, buscando equilíbrio entre o conhecimento produzido nos âmbitos local e nacional. A preocupação se consubstancia num corpo docente formado por professores e especialistas locais e de fora do estado, com uma grande

⁸ É importante ressaltar que o trabalho do grupo estava inserido no trabalho maior de construção do Sistema Nacional de Cultura, do qual participava um grupo maior de diversos especialistas.

⁹ Eu participei das atividades do grupo como uma das representantes do MinC.

preocupação em respeitar, valorizar, difundir e aprofundar os conhecimentos locais e, ao mesmo tempo, fornecer informações sobre conhecimentos produzidos nos âmbitos nacional e internacional.

Quanto à escolha do local de realização, foram elaborados alguns estudos e algumas metodologias para subsidiar a escolha, mas havia uma questão fundamental ao bom desenvolvimento da experiência: a parceria com o governo local, o envolvimento e o comprometimento daqueles que atuavam no campo. O estado da Bahia apresentou-se como parceiro para a realização da atividade piloto, fornecendo as contrapartidas necessárias e indicando como coordenadora pela Secult o nome de Ângela Andrade, que agregou fortes contribuições ao processo.

O processo formativo foi todo construído a partir do tripé vivência, aprendizado e crítica, buscando criar oportunidades para que os participantes obtivessem a capacidade de compreender:

- a cultura em sua dimensão simbólica e identitária e sua centralidade para a cidadania e para o desenvolvimento social e econômico;
- as políticas públicas de cultura como respostas a realidades objetivas de bases locais e regionais;
- a economia da cultura e os modelos de financiamento público (compreender e operar);
- a importância do aprendizado e da apropriação de ferramentas de gestão pública; e
- o planejamento estratégico como um momento de reflexão política e de correção de rumos (BOTELHO, 2010, p. 4).

O conteúdo do processo formativo foi distribuído em três eixos: Cultura como direito e as políticas públicas de cultura; Cultura, diversidade e desenvolvimento; Planejamento e gestão de políticas, programas e projetos culturais. Esses eixos desdobravam-se em espécies de disciplinas distribuídas por módulos. Os conteúdos a ser abordados em cada eixo foram intensamente debatidos entre os integrantes do grupo responsável pela formação, sendo, em seguida, submetidos à aprovação do GT do Sistema Na

cional de Cultura, no qual contávamos com a participação de Albino Rubin, Alexandre Barbalho, Humberto Cunha, Bernardo Mata Machado, Daniel Zen, Roberto Peixe, Adélia Zimbrão e da própria secretária Silvana Meireles.

Houve uma constante preocupação com a articulação de conteúdos teóricos/críticos com os práticos/metodológicos expressa por meio de aulas, seminários, oficinas de trabalho, integração dos processos das atividades presenciais e das atividades a distância, que dialogavam ainda com as visitas técnicas (buscando, inclusive, proporcionar novas vivências ao grupo de alunos).

O processo foi composto por 10 módulos, cada um deles com 12 horas de aulas presenciais, 2 horas de atividades de imersão cultural, 20 horas de educação a distância (todo o tempo acompanhado por uma tutora online). Em paralelo, ocorriam as atividades de mapeamento e diagnóstico local sob a orientação dos consultores/coordenadores.

Podemos destacar como um dos diferenciais metodológicos do processo o fato de que a cada módulo seriam estudados conteúdos referentes aos três eixos, sendo dois deles trabalhados pelas aulas presenciais e o terceiro relacionado com a imersão cultural. Os professores das disciplinas do módulo trabalhariam de maneira mais conjunta esses dois conteúdos, com cada um mantendo-se mais centrado na sua especialidade. A proposta pedagógica era a quebra da prática da elaboração de aulas individuais por cada professor e com conteúdos ultraespecíficos, buscando construir uma dinâmica mais transversal entre os conteúdos e, de certa forma, aproximando-se das particularidades cotidianas do fazer cultural, em que questões de naturezas diversas são colocadas em pauta ao mesmo tempo, exigindo conhecimentos transversais para solucioná-las.

Uma ressalva deve ser feita aqui sobre a dificuldade da elaboração de um trabalho pedagógico em bases diferenciadas, na medida em que todo o nosso processo de ensino está estruturado em caixas de conhecimentos específicos, ou seja, o que comumente temos são conhecimentos disciplinares e repassados por meio de aulas individualmente construídas. De onde se conclui que elaborar aulas efetivamente coletivas e transversais exige um esforço pedagógico muito distinto do tradicionalmente praticado nos processos de aprendizagem. O desfecho é que nem sempre foram alcançados os resultados desejados, no que tange ao compartilhamento dos conteúdos por duas disciplinas es-

| Módulos | Cultura como direito e as políticas públicas de cultura | Cultura, diversidade e desenvolvimento | Planejamento e gestão de políticas, programas e projetos culturais |
|---------|---|--|--|
| I | Oficina de diagnóstico da realidade cultural local e regional | | |
| II | Políticas públicas | Imersão cultural Escritório de referência do Pelourinho | Gestão pública |
| III | Imersão cultural Museu de Arte Moderna da Bahia | Cooperação, redes e ações colaborativas | Processos inclusivos e participativos |
| IV | As dimensões da cultura e suas interfaces | Cultura, diversidade e desenvolvimento | Imersão cultural Teatro Vila Velha e Bando de Teatro Olodum |

específicas. Vejamos a seguir um exemplo da interação entre os módulos e o que poderíamos chamar de disciplinas específicas.

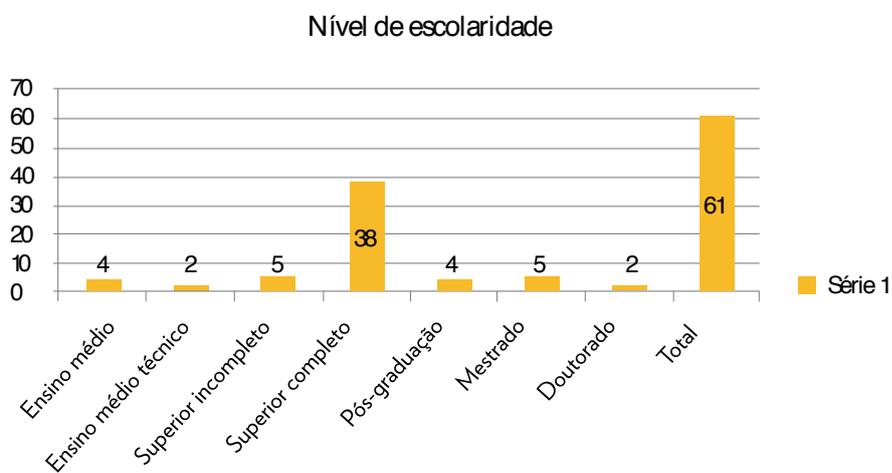
No segundo módulo, por exemplo, encontramos a apresentação do conceito, das práticas e dos modelos de política pública, associados à gestão pública com seus elementos e ferramentas fundamentais e complementados pela visita ao escritório do Pelourinho, uma área de grande importância cultural para Salvador (e para o país), cujo planejamento da ação pública local envolve a atuação de diferentes secretarias de governo. Assim, o módulo apresentou elementos teóricos e metodológicos que podem proporcionar visões críticas sobre a realidade e que foram somados a informações do campo prático da gestão.

O diagnóstico da realidade regional ao qual se refere o primeiro módulo foi construído a partir do trabalho realizado diretamente com os orientadores, ao longo do processo, sendo aprimorado a partir das contribuições oriundas das aulas (de conteúdo, teóricas e metodológicas), visando à elaboração dos trabalhos finais.

Outro elemento a destacar, em termos da metodologia aplicada à experiência em si mesma, foi a constante avaliação do processo formativo. Cada módulo era avaliado em

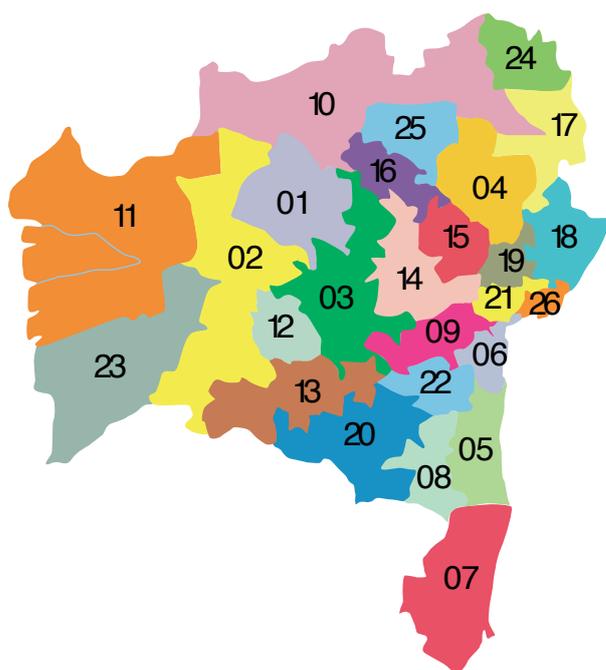
seus mais diferentes aspectos, enquanto os participantes eram estimulados a construir um memorial crítico individual, que contivesse percepções individuais sobre as atividades e suas possíveis contribuições para os fazeres cotidianos de cada um. Ao final do quinto módulo*, ocorreu uma avaliação mais detalhada. Tais procedimentos permitiram que fossem realizados pequenos ajustes no curso piloto ao longo do processo.

A turma, formada por 61 alunos, contava com gestores municipais, representantes públicos dos territórios de identidade e representantes das universidades. Desses, 49 possuíam nível superior completo e alguns também pós-graduação, mestrado e doutorado, como podemos verificar a seguir. O quadro de escolarização dos gestores culturais encontrado na Bahia não reflete, necessariamente, a situação nacional. E, aqui, temos de nos deter um pouco mais para explicar o processo particular da ação da Secretaria de Estado de Cultura da Bahia e de como foi realizada a escolha dos participantes.



* O curso foi composto de dez módulos.

A Secult Bahia tem uma dinâmica própria de relação com o conjunto do estado, dividindo-se em 26 territórios de identidade cultural: (1) Irecê, (2) Velho Chico, (3) Chapada da Diamantina, (4) Sisal, (5) Litoral Sul, (6) Baixo Sul, (7) Extremo Sul, (8) Itapetinga, (9) Vale do Jiquiriçá, (10) Sertão do São Francisco, (11) Oeste Baiano, (12) Bacia do Paramirim, (13) Sertão Produtivo, (14) Piemonte do Paraguaçu, (15) Bacia do Jacuípe, (16) Piemonte da Diamantina, (17) Semiárido Nordeste II, (18) Agreste de Alagoinhas/Litoral Norte, (19) Portal do Sertão, (20) Vitória da Conquista, (21) Recôncavo, (22) Médio Rio das Contas, (23) Bacia do Rio Corrente, (24) Itaparica, (25) Piemonte Norte do Itapicuru e (26) Metropolitana de Salvador.



A Secretaria mantém um representante (funcionário) em cada um desses territórios; logo, participaram do curso os representantes regionais e um gestor de cada um dos territórios de identidade. O curso foi realizado em Salvador, tendo em vista tratar-se do local de maior facilidade de acesso para as demais regiões do estado. A Secretaria já havia realizado algumas ações de formação dos gestores por meio de convênios com as universidades estaduais. Dentro desse quadro, foi relativamente fácil estabelecer critérios para a escolha dos participantes. Havia uma preocupação por parte do grupo de consultores com a formação de turmas muito numerosas, cujo rendimento pudesse ser prejudicado pela impossibilidade de um acompanhamento individual mais efetivo. O número ideal sugerido foi de 50 participantes.

Dentro do acordo, a Bahia é responsável pela manutenção da estrutura local (inclusive do deslocamento quinzenal dos participantes), e o Ministério da Cultura responsabilizava-se pela parte pedagógica (material, pagamento dos professores e manutenção da plataforma de ensino a distância).

O curso foi realizado entre os meses de outubro de 2009 e abril de 2010, período em que ocorriam as conferências municipais de cultura, a conferência estadual de cultura e a II Conferência Nacional de Cultura, fato que prejudicou um pouco a dinâmica do curso, principalmente no que tange à realização das atividades não presenciais, dado o volume de tarefas a ser cumpridas pelos representantes territoriais. Entretanto, questões como a elaboração do plano de cultura da Bahia, reestruturação do conselho de cultura, criação de órgãos e legislações municipais, que estavam na pauta de trabalho ou que surgiam de maneira intensa nas discussões locais, interagem ativamente com os conteúdos do processo formativo.

A estruturação do curso em ações presenciais, não presenciais e imersões culturais foi fundamental para que os objetivos propostos fossem atendidos. As dinâmicas de trabalho foram pensadas de maneira bastante integrada. O material das aulas era postado com antecedência pelos professores na plataforma online e deveria constituir-se tanto de conteúdo correspondente à parte presencial como de textos e questões para ser estudados e debatidos em rede, a distância. O professor do módulo participava das atividades em rede, que foram acompanhadas pela tutora do ambiente online. O ambiente era aberto a discussões e à postagem de materiais diversos, tanto por professores e coordenadores quanto por alunos.

Um curso dessa natureza não pode prescindir da parte presencial, fundamental para o estreitamento das relações entre os representantes das diversas regiões — mesmo em casos como o da Bahia, onde uma série de ações já vinha sendo realizada e muitos gestores e representantes territoriais se conheciam —, além do contato com os professores. Essa relação mais próxima contribuiu para um melhor aproveitamento da parte não presencial. No caso do piloto de Salvador, houve, no início, certa resistência à plataforma de ensino a distância. Era onde se encontravam o material para leitura e questões a ser respondidas e debatidas com os professores, com a participação de todo o grupo. Essa atividade também contava para o cômputo geral da presença, que resultaria na obtenção do certificado de participação no curso. O recurso foi mais bem aproveitado mais ao final do curso. Ocorreram problemas de acesso à internet rápida e ausência de familiaridade com suportes tecnológicos. Ainda que a habilidade da escrita não fosse comum a todos, nem nivelada entre os participantes, a intensidade dos debates foi grande. A plataforma utilizada gerava relatórios de participação em todos os campos, permitindo acompanhamento intenso e a constante participação da tutora na busca de soluções para as dificuldades apresentadas pelos participantes.

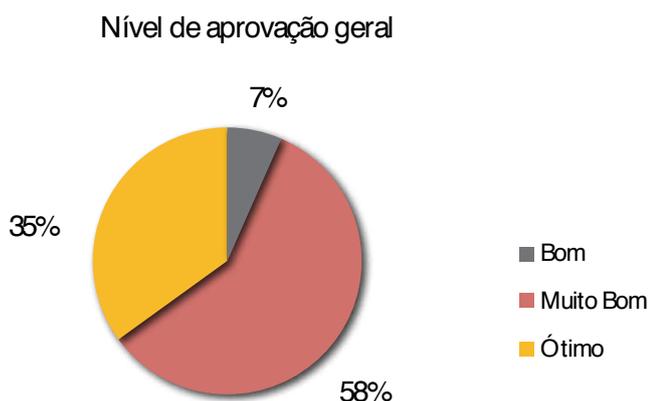
Como foi verificado, se por um lado o ensino a distância apresenta algumas dificuldades, como a falta de familiaridade com computadores e com o trabalho em rede online, por outro lado, essa possibilidade garante um diálogo mais contínuo e longo. Pode-se verificar a maturação dos conhecimentos adquiridos e a reflexão sobre os conteúdos apresentados a cada módulo. Sem dúvida, é necessário que haja um momento de aprofundamento das discussões e das questões colocadas em aula por cada participante, acompanhadas por professores, tutores e todo o grupo. O que se percebeu foi que, mais ao final do curso, os debates e as trocas de experiências e de opiniões na plataforma tornaram-se mais intensos, provavelmente também por causa de uma maior interação entre os participantes.

As imersões culturais mostraram-se igualmente importantes, tanto ao apresentar a questão da administração e do gerenciamento de lugares e grupos visitados quanto ao propiciar a prática cultural em si mesma. As imersões compunham-se de diálogos com gestores, acompanhados de visita à exposição, de assistir ao espetáculo e aprofundar o conhecimento em uma determinada prática cultural.

A avaliação final do curso contou com dois instrumentos específicos: a realização de quatro grupos focais, com discussão dos resultados em plenária, e a aplicação de um formulário algumas semanas depois do encerramento do curso (que, de alguma maneira, recolocava questões que tinham sido debatidas nos grupos focais). As preocupações centrais da avaliação eram conhecer como a ação atuou sobre a competência dos participantes; aquilatar a importância do curso para a construção das políticas culturais no estado dentro da lógica de construção do Sistema Nacional de Cultura; coletar sugestões e considerações mais gerais sobre todo o processo formativo.

Os participantes destacaram que o processo formativo permitiu a ampliação e o aprofundamento conceitual e político sobre a cultura e as políticas públicas; houve o fortalecimento da capacidade argumentativa e maior habilidade de articulação entre teoria e prática. A soma dessas contribuições resultou no aprimoramento das capacidades para o desempenho da função de gestor na área da cultura.

Os resultados da avaliação obtidos por meio dos questionários foram considerados pelos consultores como análogos aos apresentados nos grupos focais. Dentre as questões aplicadas, destacamos três a ser aqui apresentadas. Na primeira questão, que buscava avaliar a contribuição do processo formativo para o desenvolvimento das políticas públicas nos municípios e territórios, a avaliação variou de boa a ótima.



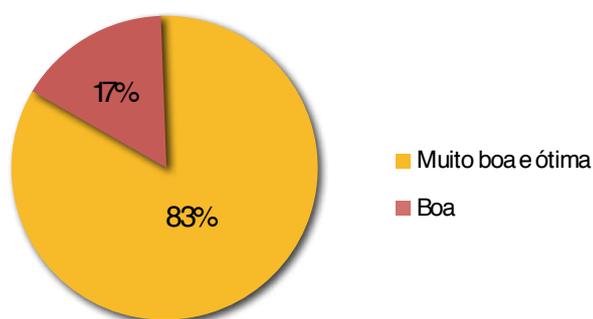
Todas as perguntas possuíam uma parte aberta para comentários. No caso do nível de aprovação, as respostas foram complementadas com várias observações sobre o amadurecimento individual na forma de pensar o campo de atuação; a ampliação do repertório de argumentos nas atividades cotidianas; o exercício do olhar crítico; além do próprio fato da ampliação dos conhecimentos teóricos em geral. Também foi avaliada muito positivamente a experiência do contato e compartilhamento de informações com os colegas das outras regiões do estado. A existência das imersões foi muito bem avaliada, com algumas críticas a poucas atividades específicas, que poderiam ter sido mais bem aproveitadas na relação com o conteúdo estudado no módulo.

As atividades de imersão, os conteúdos e os professores de cada disciplina foram avaliados individualmente, como já comentamos. Nas atividades de imersão, por exemplo, no questionário aplicado ao final de cada módulo, o aluno deveria qualificar entre muito bom, bom, regular e fraco os seguintes itens: relação com os objetivos do curso; qualidade das exposições orais; qualidade das atividades de visitação; contribuição da experiência visitada para a aprendizagem individual. A programação das atividades de imersão foi proposta pela Secretaria de Estado, a partir do perfil do conteúdo de cada módulo, e todo o processo foi compartilhado com a coordenação do curso.

A segunda questão destacada foi a contribuição do curso para o desenvolvimento das políticas públicas nos municípios e territórios.

A avaliação variou entre boa e ótima, sendo ressaltada a importância específica do aprendi-

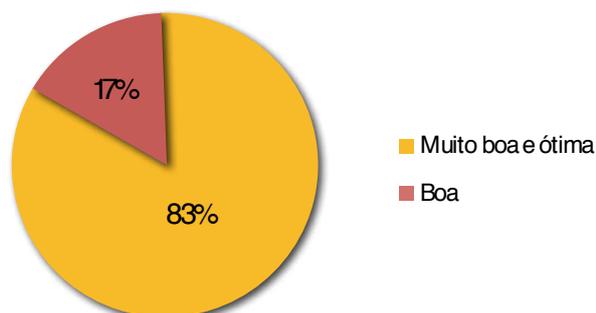
Contribuição para o desenvolvimento das políticas públicas nos municípios e territórios



dizado sobre o papel representado pelos diagnósticos na elaboração de políticas públicas. Um dos grandes desafios a ser enfrentado, que foi ressaltado, é o lugar ocupado pelo setor cultura, ainda hoje dentro do conjunto das políticas públicas. Nesse aspecto, novamente é destacada a importância de processos formativos para que se promova maior qualificação técnica aos que se dedicam à gestão cultural nos municípios.

Quanto à contribuição do curso para a construção dos sistemas de cultura, os resultados acompanharam a questão anterior, como pode ser visto no gráfico a seguir.

Contribuição para implantação do Sistema Estadual e Nacional de Cultura



Os alunos ressaltaram que questões sobre a formação dos sistemas de cultura já estavam sendo discutidas na Bahia e que o curso os capacitou para uma ação mais direta, ou seja, potencializou atividades já desenvolvidas. Foi fundamental que o trabalho tenha sido feito de maneira idêntica com representantes de todo o estado, contribuindo para o fortalecimento da rede de representantes territoriais e também sanando uma série de dúvidas.

Em uma questão sobre a iniciativa integrada entre Secult e MinC avaliada como 100% ótima, um dos alunos respondeu diretamente que o “curso era um desejo ex

presso desde a 1ª CNC”. Os cinco anos que separam as duas conferências nacionais de cultura fortaleceram ainda mais a demanda pela construção de um programa de formação na área da cultura. Ao consultarmos as 32 propostas mais votadas na II CNC, temos a de número 279, que propõe:

“Criar um sistema nacional de formação na área da cultura, integrado ao SNC, articulando parcerias públicas e privadas, a fim de promover a atualização, capacitação e aprimoramento de agentes e grupos culturais, gestores e servidores públicos, produtores, conselheiros, professores, pesquisadores, técnicos e artistas, para atender todo o processo de criação, fruição, qualificação dos bens, elaboração e acompanhamento de projeto, captação de recursos e prestação de contas, garantindo a formação cultural nos níveis básico, técnico, médio e superior, a distância e presencial, fazendo uso de ferramentas tecnológicas e métodos experimentais e produção cultural (MinC, 2010).

Contribuições finais

A experiência piloto de formação pode ser considerada muito bem-sucedida, alcançando os objetivos inicialmente traçados. A criação de conselhos municipais de cultura, a elaboração de planos municipais de cultura e uma série de outras ações que ocorreram na região, no ano que se seguiu ao fim do curso, podem ser consideradas como desdobramentos da atividade.

Gostaria aqui de fazer algumas considerações de caráter mais geral sobre a experiência, tendo em vista um possível desdobramento desta a partir de um programa a ser replicado em outras localidades do país.

A primeira questão a ser destacada diz respeito à importância da liberdade da construção de conteúdos, de maneira a permitir a adequação às necessidades locais. A ideia central do projeto não foi criar uma escola de formação de gestores culturais, mas contribuir mais efetivamente para maior qualificação e atualização dos profissionais que já atuam na área. O formato de curso livre permite que o processo formativo possa ser

modulado de acordo com o grau de instrução médio do público a ser atingido e com os interesses e as carências da região. Isso não significa que não devam existir cursos regulares e certificados pelo Ministério da Educação para a área da gestão cultural. Muito pelo contrário, o Ministério da Cultura vem estabelecendo diálogos com a área da educação em busca de uma ampliação dos cursos de formação na área da cultura.

Um dos pontos altos do processo formativo foi a possibilidade de uma vivência mais intensa entre representantes e gestores de todo o estado. Todos puderam conhecer um pouco mais da realidade cultural local, criando sinergias entre as diversas regiões, abrindo possibilidades de planejamentos mais integrados. Portanto, a opção por realizar o processo formativo na capital (ou em outro local do estado), de maneira a permitir a reunião dos representantes das diversas localidades, mostrou-se estratégica e altamente produtiva. No processo de aprendizagem no campo da cultura, as trocas de experiências são fundamentais e tanto mais ricas quanto mais se consiga abranger a diversidade local.

Ainda que em muitas localidades do país possa haver gestores com pouca familiaridade no uso de ferramentas de ensino a distância, o intervalo de 15 dias entre as aulas presenciais, mas com continuidade das atividades online, também se mostrou como ponto importante dentro do processo como um todo. O intervalo é o tempo necessário para a maturação dos conteúdos, permitindo um debate mais rico e intenso. Entretanto, a escolha da plataforma de trabalho que tem de ter um formato eficaz e amigável, somada à capacidade técnico-pedagógica do tutor, é fundamental para a obtenção de um bom resultado e não deve ser tratada como questão secundária.

Nas duas últimas décadas, temos assistido à intensificação da discussão sobre o lugar da cultura nas políticas públicas, da cultura como fator de desenvolvimento social e econômico e da cultura como recurso para melhorar a qualidade de vida e mesmo de sobrevivência das populações. Dentro desse imenso campo de possibilidades, a questão da formação de profissionais com competências técnicas e críticas deve ser considerada basilar para uma real aposta no futuro.

Referências bibliográficas

BARRADO, Ana Vázquez. De profesión: gestor/a cultural. In: Revista Digital de Gestión Cultural. Año 1, n. 2, noviembre/2011. Disponível em: <http://www.gestioncultural.org.mx/>

BOTELHO, I.; BARROS, J. M.; CUNHA, M. H. Relatório do Programa de Formação em Gestão Cultural. Salvador: MinC/Secult/BA/Secul/SP, 2010.

CALABRE, Lia. A 1ª Conferência Nacional de Cultura: análise das propostas de diretrizes. In: Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.

CUNHA, Maria Helena. Gestão cultural: a importância da formação profissional. In: CALABRE, Lia (Org.). O Plano do Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

ELIA, Carlos M. M. La formación profesional para la gestión y administración en el sector de la cultura argentina. In: Aportes, Políticas culturais, n. 23, p. 107-118. Disponível em: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/09.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2012.

MINC. 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006. Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: MinC, 2007.

MINC. Secretaria de Articulação Institucional. Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura. Brasília. Novembro/2010. Disponível em: http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2009/07/DOCUMENTO_BÁSICO_SNC_16DEZ2010.pdf. Acesso em: 18 set. 2011.

MINC. Secretaria de Articulação Institucional. Propostas prioritárias da II CNC, 2010. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/cnc/files/2010/03/PropostasPrioritarias.pdf>. Acesso em: 18 set. 2011.

VICÁRIO, Fernando et al. Encontros temáticos: cultura, gestão e financiamento. Rio de Janeiro: Unesco/Secul/Rio/Faperj, 2003.

ações De Formação Do
Observatório Itaú Cultural
Para Gestores Culturais:
desafios de motivação e
continuidade

sel Ma Cristina silva*

* Trabalha há 14 anos no Itaú Cultural. Atualmente, é gerente do Observatório e do Centro de Documentação. Possui formação em Filosofia, biblioteconomia e letras.

Nas ações de formação que desenvolve, o Observatório Itaú Cultural procura atuar em nível introdutório e contínuo, investigando as principais questões que acompanham a vida profissional de um gestor e as peculiaridades do campo da gestão. A partir dessa pesquisa, busca estruturar um conjunto teórico-metodológico para motivar os primeiros passos em direção a uma especialização profissional adequada.

O Observatório desenvolve e apoia três linhas de atuação no que concerne à formação de pessoal. A primeira, voltada para a pós-graduação e para os profissionais já atuantes no Brasil com graduação completa, atualmente é realizada em parceria com a Cátedra de Políticas Culturais da Universidade de Girona, Espanha. A segunda linha de atuação é a semana de gestão cultural, realizada em parceria com instituições locais (estaduais ou municipais), públicas e/ou privadas, cujo intuito é promover a discussão de temas contemporâneos da cultura e o intercâmbio de professores, pesquisadores e gestores culturais de todas as regiões do Brasil. A terceira linha é sempre de caráter nacional, com formato único e abrangente e dedica-se à instrumentalização e à prática do agente cultural público ou privado, por meio de oficinas e cursos online, em parceria com outras instituições, como o MinC e o Sesi.

A gestão cultural analisada enquanto conceito e campo de conhecimento permanece em processo de consolidação. A impressão é de que não há consenso sobre a delimitação de sua abrangência e não há robustez teórica que a coloque em um patamar mais “científico”. Observamos uma série de procedimentos institucionais (práticas) para realizar determinadas ações/atividades referentes à produção artística e, nas últimas décadas, com a aceitação de uma noção mais ampla de cultura e da valorização dos bens simbólicos, construiu-se um modelo de administração e de funcionamento econômico.

A ideia de gestão cultural se diluiu ainda mais com a dinâmica da criação simbólica associada às tecnologias e ao ritmo vertiginoso de transformações. Mesmo as indústrias culturais sedimentadas, como a de música, estão passando por impactos irreversíveis no que diz respeito ao seu funcionamento, assim como as instituições culturais tradicionais tentam se repositonar na e para a sociedade. Hoje, para o circuito formal da cultura, é vital um novo pensamento (políticas) sobre as formas

de atuação (gestão) que possa resgatá-lo da inevitável obsolescência diante da configuração do mundo contemporâneo.

Tendo em vista que a cultura é produzida por um coletivo, entende-se que a sua gestão também passe a ser realizada por seus diferentes agentes. Atualmente, muitos grupos já prescindem de um profissional específico e mesmo das instituições para fazer a gestão de sua atividade criativa ou a chancela de sua qualidade artística. Por isso, a perspectiva de uma formação também pode ser relativizada quando o ambiente de criação, divulgação e legitimação é compartilhado.

No Brasil, uma noção de gestão cultural vai se desenvolver no bojo da institucionalização da cultura e da criação dos sistemas de financiamento pelas leis de incentivo a partir da segunda metade da década de 1980, portanto em um contexto neoliberal, no qual o Estado pouco ou nada interfere em determinados setores, incluindo a cultura. O livro *Gestão Cultural: Processo em Formação*, de Maria Helena Cunha (2007), analisa esse momento de institucionalização da cultura, que tem como representação máxima a criação do Ministério da Cultura (1985), e nos mostra que o surgimento desse órgão se dá mais por uma articulação específica [dos secretários estaduais de Cultura da época] do que propriamente por uma mobilização das classes artísticas ou dos trabalhadores das instituições. Não era fruto de um anseio social e, por isso mesmo, nasceu sem força política. Esse é um fato que ilustra a concepção de Albino Rubim em seus estudos sobre as três tradições das políticas culturais no Brasil: instabilidade, autoritarismo e ausência. Interessamos aqui a tradição da instabilidade, que decorre da descontinuidade de políticas ou mesmo da ausência delas em razão, principalmente, da inconstância de responsáveis nos cargos que as estabelecem (a média de permanência dos ministros da Cultura foi de um ano na pasta durante os dez primeiros anos de sua criação).

O Instituto Itaú Cultural (1987) surge nesse momento de oficialização da cultura, sob os auspícios da Lei Sarney, representando um modelo de gestão. Nesse modelo, a iniciativa privada, utilizando a renúncia fiscal, estabelece o seu projeto cultural e cria um corpo de profissionais diversos, fixo e próprio, voltado à pesquisa e à divulgação tecnológica de atividades e produtos. No aspecto da gestão cultural, os setores públicos e privados iniciam praticamente juntos uma nova forma de atuação. E, nos primeiros tempos, vão trocando experiências e influências tanto das formas de administração quanto de políticas

e de produção. Embora a criação da Lei Rouanet (1991), em comparação com a lei anterior, tenha dado a possibilidade de o Estado interferir mais nas decisões de financiamento, por meio de um de seus mecanismos (FNC), percebe-se que é o setor privado ou o chamado “mercado” que constituirá um perigo do campo cultural e de seus agentes.

Uma consequência dessa história da gestão cultural, pautada pelos setores privados, é a “percepção” ainda viva de que se trata de uma área instrumental dos departamentos de marketing e relações públicas das empresas, podendo tal fato ser observado em trabalhos acadêmicos, realizados por alunos dos cursos de comunicação, administração, publicidade, relações públicas etc. Desse ângulo, a gestão não é vista como um campo em si, mas como um conjunto de práticas estratégicas para a projeção de uma marca e/ou o relacionamento com públicos específicos por meio do “rótulo” da cultura (eventos, produtos). E isso ocorre, a meu ver, em razão de não ter havido no princípio da institucionalização um pensamento profundo sobre o significado da cultura ou da produção simbólica na vida das pessoas e o desenvolvimento social.

Para Rubens Bayardo (2008), a gestão cultural é tratada como um campo da mediação, inseparável da dimensão política e econômica da sociedade. É por excelência o campo da transversalidade e da fluidez: tudo está sempre em movimento e se refaz; convivem práticas tradicionais e novas modalidades. Talvez venha dessa natureza peculiar a dificuldade de estabelecer, por exemplo, um conjunto rígido de disciplinas para a formação ou preparação do gestor, o que não significa optar por uma atuação puramente intuitiva ou amadora. O desenvolvimento conceitual de um modelo de formação poderia incorporar, segundo ele, duas perspectivas:

- Empírica: partindo-se da análise do perfil e da trajetória dos gestores, das práticas existentes, das diversas demandas institucionais, de empresas, do público e do mercado, seria constituído um conjunto de saberes.
- Teórica: partindo-se de análises macro, generalistas, como um levantamento das necessidades dos setores, dados econômicos dos setores criativos, papel social e modelos de desenvolvimento, seria constituída uma visão global.

Como uma profissão de mediação, o caminho metodológico ideal seria o diálogo entre as duas perspectivas, posto que a empírica não apresente dados concretos nem critérios objetivos para cancelar um perfil e a teórica pode gerar uma formação descontextualizada. Não há, portanto, uma resposta única para a formação desse profissional, segundo Bayardo.

Para o professor Dennis Oliveira (2012), o nome “gestor cultural” também não traduz a atuação desse profissional no âmbito da cultura, pois, tendo esta uma dinâmica incontrolável, não é possível restringi-la à lógica de produção e consumo (para um público fruidor predeterminado) tal qual se dá nas relações de mercado. A cultura seria, portanto, um campo “ingestionável”; e o profissional deveria ser chamado de “gestor de projetos culturais”, pois gerencia projetos culturais cujos impactos vão além da percepção imediata do mercado.

Efetivamente, a consolidação do projeto cultural na ótica do financiador e/ou patrocinador se dá na dimensão do mercado (os sujeitos fruidores do objeto cultural como público consumidor). Porém, a dinâmica da cultura faz com que o “consumo” de bens culturais tangencie também diálogos interculturais à medida que sentidos são resignificados, novas ideias são provocadas e gestadas e, portanto, demandas são construídas.

O profissional do campo cultural brasileiro, na esfera do que chamamos gestão, constituiu para si um perfil híbrido, isto é, incorporou o papel da pessoa que viabiliza as ações, traduzindo as linguagens (produtor) entre criador e público, e da pessoa que articula e coordena os agentes de diferentes esferas (gestor), conforme a reflexão de Romulo Avelar (2008). Na prática, observamos que nenhum dos dois perfis existe em estado ideal, isolado. O gestor cultural é um profissional multifacetado, fruto das políticas culturais adotadas no país e da construção dos modelos de gestão, que envolvem dinheiro público e atuação privada.

Nessa realidade e na esfera de uma instituição que nasce no epicentro da institucionalização da cultura, quando esta se torna o campo principal de interesse dos modelos econômicos globais, podemos nos enxergar como esse gestor híbrido, que

participa do entendimento do campo, fazendo prospecções contínuas, e concebendo, planejando e executando os projetos culturais a partir de uma política cultural específica. Entretanto, gostaria de pensar, como proposta ideal, em um gestor que não seja apenas o “selecionador” ou “chancelador” de determinados grupos e atividades no campo da cultura, cujas propostas são coerentes com as políticas de suas instituições.

Volto, portanto, à ideia de que nos falta um pensamento, uma convicção sobre o que é cultura e qual o seu papel nas dimensões política, econômica e social, que oriente as nossas ações no âmbito privado e público. E releio que Antonio Candido (2004), no texto *O Direito à Literatura*, coloca a fruição dos bens simbólicos ou do “fazer poético” como um direito humano essencial (incompressível). Embora parta do conceito de literatura, ele expande a noção para toda a criação simbólica, ou seja, reconhece como uma necessidade fundamental o “acesso”, a participação de todos nessa dimensão criativa, da imaginação e da sensibilidade, sob pena de comprometer o desenvolvimento da pessoa (psíquico, ético, intelectual, emocional). A quantos campos de atuação nos levaria um princípio como esse?

Para o gestor da cultura, gostaria de pensar como metáfora em alguém que prepara a terra para que ela seja fértil e dê boas safras. Isso significa conhecer desde os tipos de terra até o produto final consumido. Na cultura, analogicamente, cuidar desde a formação/educação do criador e fruidor, imagens que atualmente já não precisam estar separadas, até os insumos para a exportação dos resultados, das produções. Não mais o selecionador, o chancelador, o censor.

Nas propostas de formação do Observatório, procuramos partir de uma perspectiva empírica na qual detectamos o fazer do gestor no contexto de sua realidade e atuação e, por outro lado, apresentamos elementos mais genéricos, contemporâneos, imprescindíveis ao entendimento dos caminhos da gestão cultural no Brasil e no mundo. Mesclamos, portanto, elementos de uma esfera mais prática, dos saberes adquiridos ao longo do tempo nas diferentes instituições, para uma mais ampla, de discussões globais. O mapeamento de questões locais, a convivência entre os grupos, a formação de redes e o intercâmbio de pesquisadores e professores de diferentes áreas e regiões também estão no escopo das ações.

Considerando a afirmação de que não há uma única solução para a formação do gestor, as ações são desenvolvidas com a consciência do limite imposto pela natureza jurídica do Itaú Cultural, isto é, não somos uma instituição de ensino, mas podemos nos associar e desenvolver programas com diferentes qualidades, no âmbito da formação continuada. Algumas características dos perfis dos gestores culturais brasileiros, identificadas a partir da literatura e das experiências de parcerias institucionais, podem ser delimitadas como a) heterogeneidade de formação referente a áreas e níveis; b) hibridismo de atuação (a mesma pessoa faz o papel de gestor, de produtor, de monitor); c) multiplicidade de experiências/áreas (instituições, pontos de cultura, ONGs, órgãos públicos, empresas, escritórios de produção etc.); e d) necessidades de conhecimentos diversos (técnicos, práticos, teóricos, administrativos). Essas características são determinantes para o modelo dos programas, pensados em três aspectos distintos:

- Pós-graduação: criado em 2009, o programa de especialização destina-se aos profissionais atuantes há pelo menos três anos em instituições brasileiras e que tenham graduação completa. Atualmente, é realizado em parceria com a Cátedra de Políticas Culturais da Universidade de Girona, Espanha, e coordenado pelos professores Teixeira Coelho e Alfons Martinell. São ministradas aulas presenciais e virtuais, somando 208 horas, com professores, brasileiros e estrangeiros.

Trata-se de um curso orientado pela ideia de gestão cultural entendida não como sucessão de atos rotineiros de administração, mas como conjunto de iniciativas inovadoras e criadoras a tomar para que os destinatários da ação cultural inventem seus próprios fluxos culturais. Seus princípios serão aqueles da política cultural comparada a partir da experiência concreta de gestores consagrados e da reflexão sobre os principais problemas e soluções encontrados na prática da gestão cultural. É um curso que entende a gestão como a capacidade de resposta na situação de proximidade no âmbito local, na cidade e na sua relação com uma sociedade global cada vez mais conectada. (Teixeira Coelho).

- Curso livre - Semana de Gestão e Políticas Culturais: iniciada em 2007, a Semana de Gestão tem como proposta realizar um momento de reflexão intensa entre

agentes e gestores atuantes no setor da cultura, para que possam lidar melhor com as especificidades da administração pública e privada e compreender as diversas demandas culturais e seus novos desafios na sociedade. Reúne um conjunto de profissionais, professores e pesquisadores, reconhecidos em todo o Brasil, para apresentar um panorama de temas contemporâneos, propiciando diversas abordagens da gestão: economia da cultura, conceitos e teorias da cultura, patrimônio material e imaterial, políticas públicas para a cultura, sistemas organizacionais públicos e privados, leis de incentivo e projetos culturais, direitos culturais, diversidade cultural etc. Já participaram cerca de 1.200 gestores de São Luís, Boa Vista, Porto Velho, Salvador, Goiânia, Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre, Macapá, Maceió, São Paulo e Rio Branco.

O formato tem sido de 40 horas de aulas presenciais. A realização é sempre feita em parceria com uma instituição cultural local, em geral as secretarias estaduais e municipais de Cultura e instituições públicas e privadas. Antes da Semana, junto com as instituições parceiras, procura-se fazer um mapeamento de temas de interesses e perfis dos gestores locais.

- Capacitação técnica: programas voltados à instrumentalização do profissional para a compreensão de um projeto cultural e dos mecanismos de realização. Atualmente, o Itaú Cultural é parceiro do Programa de Capacitação em Projetos Culturais, criado em 2008 pela Secretaria de Financiamento e Incentivo à Cultura do MinC, que conta também com a parceria do Sesi. O programa foi concebido em quatro fases: a primeira é preparatória, a distância, com conteúdos sobre políticas públicas de cultura, economia e financiamento cultural, gestão cultural e direitos autorais. É uma fase eliminatória; a segunda fase é composta de oficinas presenciais que duram três dias, abordando conteúdos necessários à estruturação e à viabilização de projetos culturais, incluindo aula sobre direito autoral; a terceira é composta de módulos avançados a distância para aprofundamento de conteúdos (apenas para os aprovados na segunda fase); e a quarta é a etapa dos multiplicadores, composta de oficinas presenciais específicas para os que forem selecionados no programa e que desejarem tornar-se multiplicadores dos conhecimentos adquiridos no curso. A intenção da Secretaria e dos parceiros desse programa é:

capacitar de forma continuada agentes culturais das áreas privada e pública, no intuito de qualificar a demanda do setor cultural. A capacitação visa difundir conteúdos, práticas e abordagens que ofereçam base para a elaboração de projetos culturais alinhados às políticas públicas e com a consistência necessária para buscar parcerias e apoios diversificados (Secretaria de Cultura, 2010).

O programa recebeu 7698 inscrições em 34 cidades de todo o Brasil. E aprovou cerca de 1.500 gestores. Vale dizer que mais da metade não concluiu as primeiras fases do curso e o índice de aprovação foi de 85% dentre os que concluíram.

Com essas experiências de formação desde 2007, verifica-se que a demanda por informação e conhecimentos específicos é muito grande entre os trabalhadores da cultura. E faltam recursos para ações de grande escala e alcance baseadas em educação a distância (equipamento, velocidade de acesso, estrutura). Prova disso é o número impressionante de inscrições para programas como o de especialização em gestão e políticas culturais, oferecido pelo Itaú Cultural, cujo índice da relação candidato por vaga chegou a superar ou a se aproximar do índice dos cursos mais disputados dos vestibulares de universidades públicas, como publicidade, medicina e direito. Em 2009, foram mais de 1.700 inscrições para 35 vagas.

Os cursos formais de produção ou gestão, apesar de poucos na graduação e insuficientes na pós-graduação, estão constituindo um novo perfil de gestor, que não mais contará apenas com a prática e o autodidatismo para criar seu repertório de trabalho no setor cultural. É preciso haver um esforço amplo de instituições públicas e privadas para levar o gestor ao nível de excelência que esse setor exige, não só na educação formal, mas com iniciativas de educação continuada. É necessário prepará-lo para ser um mediador dos processos culturais, de maneira que a sociedade perceba o impacto de uma gestão cultural orgânica, participativa, transformadora, diferente da gestão que se faz como mero instrumento de visibilidade das instituições e dos governos.

Referências bibliográficas

AVELAR, Romulo. O avesso da cena: notas sobre a produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008, p. 48-79.

BAYARDO, Rubens. A gestão cultural e a questão da formação. Revista Observatório, São Paulo: Itaú Cultural, n. 6, p. 57-65, jul./set. 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CUNHA, Maria Helena. Gestão cultural: profissão em formação. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

MELO, Maria Daniela C. Gouveia de. Avaliação da modalidade de educação a distância na formação dos gestores culturais dos pontos de cultura: limites e possibilidades. Recife, 2012. Relatório de Projeto para o Programa Rumos Pesquisa Aplicada 2010-2011.

MINC. Secretaria de Financiamento e Incentivo à Cultura. Programa de capacitação em projetos culturais. Relatório de execução 2009-2010.

OLIVEIRA, Dennis de. Gestão cultural para além do mercado. Revista da Cultura, São Paulo, edição 56, mar. 2012.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Formação em organização da cultura no Brasil. Revista Observatório, São Paulo: Itaú Cultural, n. 6, p. 47-56, jul./set. 2008.

_____. Gestão pública da cultura. Texto produzido em 2012 para o Itaú Cultural e a SeCib/MinC. Ainda não publicado.

SARAVIA, Enrique. Gestão cultural e cidade contemporânea. Cadernos FGV Projetos, Rio de Janeiro, ano 7, n. 19, p. 45-49, mar. 2012.

a Pr en Di Za Gem col a Bor at iva:
a educação a distância como
fer r amenta de dif usão de
conhecimento

Mar ia Hel ena Cun Ha*



* Gestora cultural, pesquisadora, consultora, mestre em educação (FAE/UFMG), especialista em planejamento e gestão cultural (FUC/MG), diretora da Inspire/Gestão Cultural e da DUO Editorial, sócia fundadora da DUO Informação e Cultura. Foi coordenadora acadêmica do curso de pós-graduação em gestão cultural do Centro Universitário UNA (2004-2011). Publicou o livro *Gestão cultural: profissão em formação*, pela DUO Editorial, em 2007.

Introdução

A existência de formação por meio da metodologia de educação a distância (EAD) no Brasil pode ser identificada desde o início do século XX, quando pôde ser comprovada por meio de anúncio no Jornal do Brasil que oferecia a “profissionalização por correspondência para datilógrafo” (MATTAR, 2011, p. 57), o que nos leva a considerá-la como uma história não tão recente. Com os avanços tecnológicos, o aprimoramento dos estudos pedagógicos relacionados à metodologia de ensino a distância e a ampliação do acesso aos equipamentos técnicos necessários, obtivemos uma extraordinária proliferação de cursos livres, de graduação e pós-graduação, nas mais diversas áreas de atuação profissional.

No caso específico do Brasil, levando em consideração a sua dimensão territorial, a educação a distância toma uma grande proporção. Segundo Mattar (2011, p. 1), o censo realizado em 2010 pela Associação Brasileira de Educação a Distância (Abed) aponta que em “2008 tínhamos no Brasil 376 instituições que praticavam EAD de forma credenciada pelo Sistema de Educação, incluindo 1.752 cursos (crescimento de 89,9% em relação a 2007) e 1.075.272 alunos (pelo menos 2.648.031, se incluirmos cursos livres e educação corporativa)”. Além disso, em 2008, segundo dados do MEC, há um crescimento de 100% de alunos de curso de graduação quando comparados com o ano anterior.

Este artigo tem como objetivo principal expor o trabalho metodológico e o papel da educação a distância no Brasil, a partir das experiências de realização de cursos a distância pela plataforma EAD/DUO (2005-2009). No entanto, acredito ser fundamental iniciar a discussão levando em consideração duas experiências formativas que busquei para minha vida profissional e que, ao ser convidada a participar do II Seminário Internacional de Políticas Culturais, me vieram à memória. Esses dois momentos estão ligados diretamente ao tema proposto e ao objetivo da discussão do Seminário.

A primeira experiência que gostaria de citar é a minha participação, em 1998, do 1º Simpósio Brasileiro de Educação a Distância, realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pela Federação dos Empregados em Estabelecimentos Bancários dos Estados de Minas Gerais, Goiás, Tocantins e Distrito Federal (Feeb/MGGOIODF). De todas as discussões levantadas durante o encontro, um dos pontos discutidos

que mais chamaram minha atenção referia-se à motivação da Federação em realizar o encontro, ou seja, identificar possibilidades de formação para os bancários que não dispunham de tempo para fazer novos cursos, criando condições para uma reciclagem. Já fazia parte do debate nacional o risco do desemprego em função da informatização do sistema bancário, o que, de fato, em pouquíssimo tempo se tornou parte da nossa realidade social.

O outro momento, também em 1998, foi a identificação, via pesquisa na internet, do curso Formación en Administración y Gestión Cultural, organizado pela Organización dos Estados Iberoamericanos para a Educação, Ciência e Cultura (OEI), escritório da Colômbia, e que abordava diretamente o tema de meus estudos: administração, organização e gestão da cultura. Esse curso a distância era aberto e possibilitava o acesso para qualquer pessoa, permitindo download de todo o seu conteúdo. Foi exatamente o que fiz naquela época. Passei por todo o curso, no entanto, sem interatividade, mas posso afirmar que naquele momento eu iniciava, de fato, o desenvolvimento mais determinante da minha pesquisa sobre o tema.

Treze anos depois desses dois episódios que já fazem parte da minha história é possível afirmar que eles contribuíram, e muito, para o desenvolvimento de minha trajetória profissional, aliando dois elementos fundamentais da minha atuação: a formação (presencial e a distância) e o conteúdo da gestão cultural.

Dando um salto para 2004, o tema da EAD retorna para o cotidiano da minha atuação profissional quando passa a ser discutido e transformado em projeto de investimento da DUO Informação e Cultura (1999-2012). Éramos um grupo e aprofundamos o estudo sobre o tema. O que mais nos motivava era a convicção de que estávamos diante de uma ferramenta metodológica de ensino fundamental para a formação profissional, tendo como premissa a possibilidade de trocas de conhecimento e experiências a partir de realidades diversas e de forma colaborativa.

Um ponto que nos estimulava a desenvolver o trabalho era a capacidade de ampliação do acesso ao conhecimento diante da extensão territorial brasileira. Estávamos em um período em que a escassez de cursos de formação para os profissionais de cultura era

uma realidade nacional. Essa é uma questão que ainda não resolvemos completamente, mas podemos afirmar que, atualmente, tivemos um avanço considerável nesse aspecto, por iniciativa dos setores públicos ou privados.

Foi com essa finalidade que estruturamos a nossa metodologia de ensino a distância e criamos a plataforma EAD/ DUO (2005-2012). Assim, em 2005, iniciamos os cursos a partir da plataforma, especialmente com cursos voltados para as áreas de gestão cultural, cooperação, economia, museus e patrimônio¹.

Aprendizagem colaborativa: a experiência do curso Como Gerir um Museu

Na perspectiva de desenvolver o trabalho a partir de experiências vividas com os cursos realizados pela plataforma EAD/ DUO, escolhi um dos cursos – Como Gerir um Museu – para fazer esta análise. Esse curso foi selecionado em função do seu processo de avaliação e sistematização das informações coletadas por meio de questionário de avaliação dos alunos, depoimentos de professores e de coordenadores. Tal resultado foi publicado e disponibilizado para uso amplo de pesquisadores e estudiosos do tema na página oficial da Unesco Brasil.

O curso Como Gerir um Museu foi realizado pela Unesco e pelo Conselho Interinacional de Museus (Icom), nos anos de 2008 e 2009. E foi estruturado a partir do guia Como Gerir um Museu – Manual Prático, publicado em cooperação com o Icom

¹ A título de informação cito alguns dos cursos da área de cultura já realizados por essa plataforma, de 2005 a 2009: Como Gerir um Museu (três turmas), 2008/2009; O Ensino da Arte na Contemporaneidade – Desafios para a Cultura e a Educação (uma turma), 2008; Patrimônio Imaterial: Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (duas turmas), 2008; Gestão Contemporânea da Cultura (cinco turmas), 2005 a 2009; Gestão Cultural com Ênfase em Cooperação Internacional (duas turmas), 2007 e 2008; Economia da Cultura (duas turmas), 2007 e 2008. Para cada curso contamos com parceiros e patrocinadores fundamentais: Unesco; Icom; Humbiumbi – Arte, Cultura e Educação; Instituto Ayrton Senna; COMUNA S/A; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID); Ministério da Cultura; Petrobras; Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI); Fundação Clóvis Salgado; Ministério da Cultura/ Programa Cultura Viva; Instituto Hominus; Sociedade Brasileira de Economia da Cultura (SBEC).

e traduzido para o português pelo escritório da Unesco, em Maputo². O principal motivo da escolha desse curso foi a sistematização realizada sobre as três turmas e que se encontra disponível para download na página da Unesco, onde também pode ser vista integralmente³.

O sistema formação profissional e educação a distância já são bastante abrangentes e nos levam a refletir sobre democratização cultural e formação cidadã, pois nos permitem o acesso à educação na busca do conhecimento como fonte de construção de cidadania. Como afirma Jurema Machado, coordenadora de cultura da Unesco Brasil, na introdução do documento de sistematização sobre os dois cursos realizados pela instituição, Como Gerir um Museu e Patrimônio Imaterial (2009, p. 5):

Como o leitor poderá constatar, as informações aqui registradas apontam ser esta uma estratégia que contribuiu e pode contribuir cada vez mais para a consolidação dos temas tratados, motivando, capacitando e integrando importantes atores em todo o território brasileiro.

Assim, para alcançarmos maior número de pessoas em todo o Brasil, independentemente da região – de norte a sul, no interior ou nas capitais –, desde o início buscamos estruturar uma plataforma de navegação simples, amigável e sem muitos recursos visuais e “pirotecnias”.

O curso a distância permite que qualquer pessoa interessada no tema participe de um processo formativo virtual, independentemente de sua localização, tendo como base a construção de redes, bastando ter acesso a um computador ligado à internet e, no caso de ter critérios de seleção específicos, cumpri-los. É uma oportunidade para manter uma formação continuada e aprofundada, exigindo, ao mesmo tempo, muita disciplina por parte do aluno.

² <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>.

³ <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001882/188263m.pdf>.

Heloisa Helena Davino Alves, aluna de um dos cursos da Plataforma EAD/ DUO, Ensino da Arte na Contemporaneidade, explicita a referida ideia com seu depoimento:

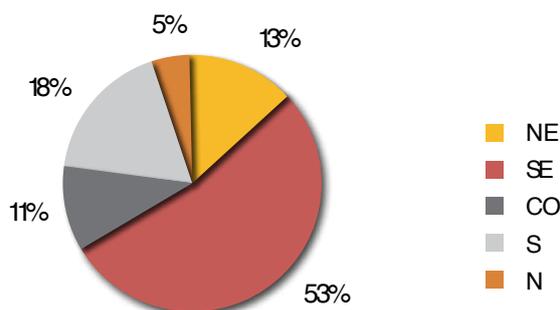
Esse curso chegou num momento importante da minha vida profissional: aquele em que o tempo de trabalho e o acúmulo de experiências pesam sobre os ombros e, pouco a pouco, vai se perdendo a leveza necessária e o frescor que a tudo revigora. [...] Diante da inscrição do curso, pairou a incerteza da escolha, a desconfiança e um certo descrédito da proposta. Afinal, como pode acontecer, de maneira efetiva, um curso a distância e só via computador, sem ninguém por perto, sem o contato visual do outro que me acompanha, sem mesas e cadeiras e quadro e toda a parafernália escolar tão conhecida? Somada a tudo isso, minha sonora incompetência tecnológica para lidar com a tal ferramenta chamada computador... Essas e tantas outras questões povoaram minha cabeça até que se iniciaram as atividades e a “rede” foi sendo construída: de esclarecimentos, de conhecimentos, de questionamentos, de percepção do outro (de tantos outros!), das amizades, das afinidades, das trocas e muito mais⁴.

Voltando à análise do curso Como Gerir um Museu, trazemos informações mais objetivas sobre o significado da aprendizagem virtual como oportunidade para ampliar o acesso à educação formal e informal de vários profissionais, neste caso, no campo da cultura e, ainda, levando em consideração a extensão territorial do Brasil.

Os números relacionados à distribuição de alunos por região do país demonstram que existe a possibilidade de atingir todas as regiões, embora ainda haja maior concentração na Região Sudeste, como podemos ver no gráfico 1:

⁴ Trecho extraído do depoimento da aluna que integra o documento de sistematização do curso Ensino da Arte na Contemporaneidade – Desafios para a Cultura e a Educação, 2008, p. 86.

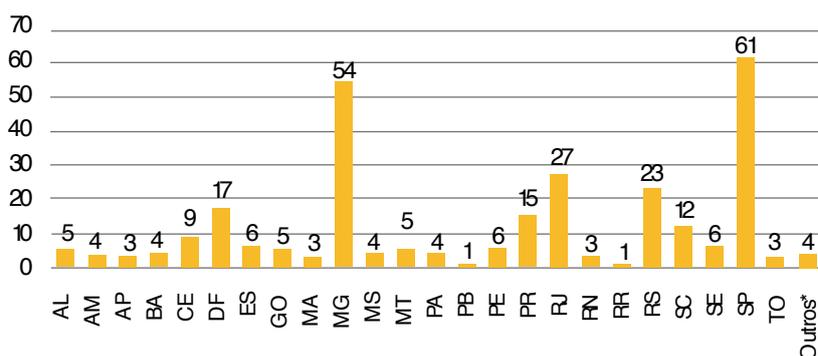
gráfico 1: Distribuição de alunos por região



Fonte: Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial e Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 28

No gráfico 2, sobre o detalhamento dos números apurados por unidade federativa, é possível comprovar, mais uma vez, a concentração das ações nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Porém, mais do que observar os números diferenciados desses estados, pudemos identificar a participação, mesmo que em menor número, de grande parte dos estados do país. Foi uma oportunidade de colocarmos vários profissionais da área museológica, com realidades completamente diferenciadas, em um espaço comum de aprendizagem, de trocas de conhecimento e de experiências.

gráfico 2: Distribuição de alunos por unidade federativa



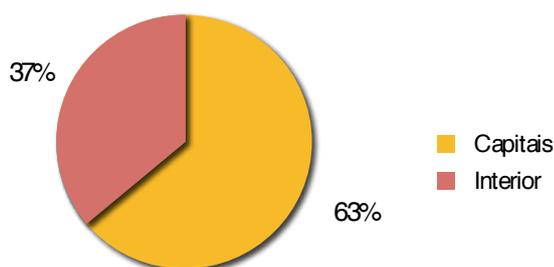
Fonte: Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial e Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 28

* O item "Outros" refere-se a alunos estrangeiros.

Outro aspecto interessante a destacar, e que se agrega aos dados apresentados nos dois gráficos expostos, é a oportunidade de profissionais que vivem no interior de seus estados participarem de processos formativos (gráfico 3), como descritos na sistematização final dos trabalhos:

Pudemos verificar, por meio do expressivo percentual de alunos do interior (37% nas turmas de Museus), que a metodologia EAD é um instrumento eficiente e eficaz de democratização do acesso à informação e à formação qualificada, bem como do desenvolvimento de redes e de difusão de conhecimentos⁵.

gráfico 3: Distribuição de alunos por capitais/interior



Fonte: Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 28

Os dados apresentados, que se referem à capacidade de ampliação do acesso a uma plataforma de ensino a distância e, portanto, a um espaço virtual de formação, tendo como princípio um espaço colaborativo de aprendizagem e a constituição de redes virtuais, levam-nos a considerar a educação a distância como uma rede de distribuição de conhecimento. A democratização do acesso à educação por meio do ensino a distância é uma realidade que vem promovendo processos de formação permanente, com qualidade, para aqueles que necessitam de aperfeiçoamento contínuo em sua área específica de trabalho.

⁵ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 37.

Torna-se, também, uma ferramenta que incentiva a formação de redes de cooperação entre pares profissionais, como aconteceu, por exemplo, no curso Como Gerir um Museu:

Além das participações e trocas de experiências percebidas nos fóruns de discussão, os alunos tomaram iniciativas para a manutenção de uma rede estabelecida durante o curso. Dentre essas iniciativas, podemos destacar:

□ criação, pelos alunos, do blog <http://cursounescoeduoad2009.blogspot.com/>, no qual trocam informações acadêmicas, profissionais e sobre suas respectivas instituições;

□ criação, pelos alunos, do Google grupos Turnadocursounescomuseu2009@googlegroups.com (que registrava 93 membros em 13/11/2009)⁶.

Em outros cursos EAD/ DUO isso também aconteceu, como podemos constatar, mais uma vez, no depoimento de Heloisa Helena Davino Alves, aluna do curso Ensino da Arte na Contemporaneidade □Desa□ para a Cultura e a Educação:

Outra importante contribuição foi a interação dos professores com os participantes do curso, quase em tempo real, observando, dialogando, ampliando o aparato conceitual, alinhavando e sintetizando ideias. Cheguei a pensar em como isso ocorre tão poucas vezes em caráter presencial... E foi tão intenso e fundamental que nem mesmo um problema de ordem técnica na plataforma impediu os encontros. Nada que o MSN não nos aproximasse em dia e hora marcados □ sempre aos sábados, às 18 horas □ e provocasse discussões calorosas, divertidas e altamente produtivas [...]. A criação do blog <http://arteeduca.arteblog.com.br> abriu espaço de criação e experimentos no campo da arte e suas múltiplas linguagens.

A EAD deve ser compreendida também como uma possibilidade de comunicação bilateral, quando torna possível estabelecer uma relação entre alunos e professores de locais diferentes, em âmbito nacional e internacional, assim como entre os alunos. Essas são oportunidades que produzem um permanente debate sobre temas relativos ao co□

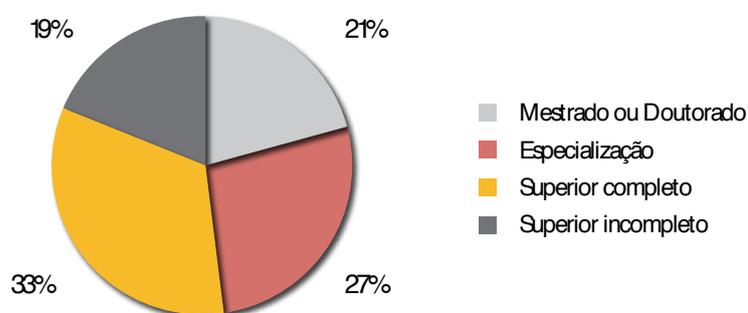
⁶ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial □ Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 35.

tidiano profissional de quem faz parte de um curso a distância. Segundo Saraiva (1996, p. 17), “a educação a distância só se realiza quando um processo de utilização garante uma verdadeira comunicação bilateral nitidamente educativa”.

Aliada a esse processo formativo, a EAD tem a capacidade de agrupar diversos perfis em um mesmo ambiente de estudo, permitindo identificar a diversidade exposta na sociedade contemporânea brasileira, tornando-se esse o seu maior desafio, ao mesmo tempo, o seu grande diferencial como processo formativo na diversidade.

A título de ilustração do que falamos sobre o perfil dos alunos do curso Como Gerir um Museu, contamos com um universo de 71% do sexo feminino e 21% do sexo masculino⁷, com um grau de instrução (gráfico 4) relativamente alto, levando em consideração a área de atuação que, por si só, já exige uma formação mais qualificada dos profissionais que atuam na área:

gráfico 4: Distribuição de alunos por grau de instrução



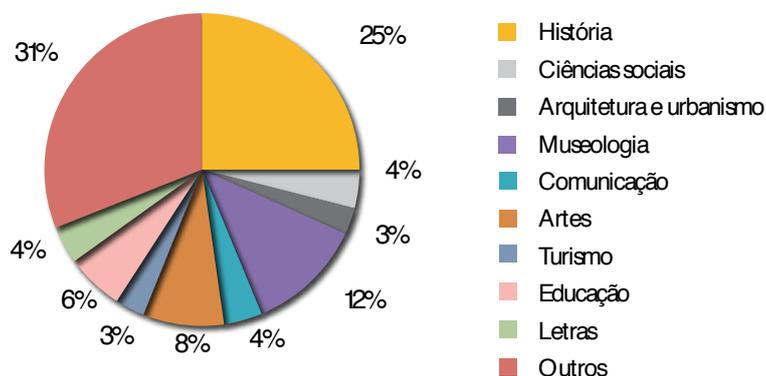
Fonte: Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 29

⁷ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 27.

Quanto ao curso Como Gerir um Museu, especificamente, é importante ressaltar a participação de um número significativo de mais de 550 pessoas, com perfis heterogêneos, e uma média superior a 140 alunos por turma, cada uma composta de profissionais que atuam em áreas de interesse comum: cultura, museus, patrimônio, além de estudantes, estudiosos e acadêmicos de diversas esferas do conhecimento.

Assim, além do número significativo de alunos por turma quanto à diversidade por área de formação (gráfico 5), podemos perceber que essa variedade formativa implica maior capacidade de diálogos a partir de experiências formativas de diferentes cursos de graduação, trazendo conhecimentos a um tema comum, a realidade museológica, sob aspectos conceituais diversos advindos de suas formações de base o que enriquece o debate e amplia os espectros de visão sobre o tema.

gráfico 5: Distribuição de alunos por área de formação



Fonte: Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 29

A educação a distância pode ser entendida como uma busca de formação por meio de uma metodologia de aprendizagem colaborativa e inovadora; como a construção de um espaço virtual em que os participantes – alunos, professores e monitores – buscam uma interação, construindo, em parceria e de forma participativa, conhecimento comum sobre os temas debatidos.

Na fala da professora Rosana Andrade Dias do Nascimento (disciplina: inventário e documentação) podemos ver a importância da relação que se estabelece nesse diálogo professor/aluno:

Eu, diante do exposto, ao iniciar o curso, buscava não pensar como professor, mas como discente; pensar o que o aluno esperaria de um professor; como resolver a questão de estar presente na ausência. Porém, usando as novas tecnologias da informação e procurando minimizar a possibilidade de o aluno se sentir isolado e sem apoio didático, tendo ferramentas que não auxiliam na proposta oferecida pelo curso, o que culminaria com a sua evasão. A meu ver, todos esses problemas foram resolvidos com a estrutura que a DUO montou: o pronto atendimento e acompanhamento tanto de docentes como de discentes, através de uma plataforma que foi pensada para promover o compartilhamento entre todos e um diálogo entre cada um de forma coletiva ou individual⁸.

E a professora Rosana analisa seu depoimento: “Então, foi uma experiência marcante, inovadora, atualizadora, que me fez crescer como pessoa e, principalmente, como profissional docente. Agora, também, na plataforma digital”⁹.

Sob o ponto de vista dos recursos tecnológicos, devemos considerá-los, ao serem aplicados à informação e à comunicação, como facilitadores do processo de aprendizagem, incentivando a participação ativa e a interação permanente como forma de ampliação e compartilhamento de conhecimentos. Célia Corsino, coordenadora de conteúdo do curso Como Gerir um Museu, disse em seu texto de abertura:

Como enfrentar o desafio do treinamento contínuo de pessoal em um país continental, como o Brasil, sempre esteve na pauta das discussões sobre a qualificação nas diversas áreas do conhecimento. A tecnologia do ensino a

⁸ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 26.

⁹ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 26.

distância está permitindo que grupos dispersos, mas com interesses comuns, se aproximem e dialoguem¹⁰.

No depoimento da aluna Maria Cristina Padilha Leitzke, podemos identificar tanto essa rede de aprendizagem colaborativa quanto a superação do uso da tecnologia como instrumento de aprendizagem:

[...] diante do monitor de um PC foi possível dialogar, argumentar, questionar e, essencialmente, aprender ainda mais acerca das questões relevantes no que tange a museus, proporcionando, dessa forma, uma reflexão/ação sobre o dia a dia dedicado a investigação, preservação e comunicação. Cabe ressaltar, ainda, que, juntamente comigo, outras duas colegas do Museu da UFRGS também participaram desse curso, possibilitando, dessa forma, tanto momentos de trocas virtuais como presenciais. Acredito na formação constante, na busca por aprender sempre, de aprender em serviço, juntando teoria e prática, refletindo sobre a própria experiência, ampliando-a com novas informações e relações. Somente assim é possível uma melhor atuação em projetos e ações de forma mais crítica e engajada¹¹.

Outros aspectos que devem ser considerados em um processo formativo a distância são a avaliação geral e o controle de participação e a taxa de evasão, pois são pontos importantes que não podem ser desconsiderados. No caso específico da plataforma que realizou o curso Como Gerir um Museu, além da interface com o usuário, alunos, professores, monitores e coordenadores, a plataforma conta com um sistema administrativo que permite o controle total sobre suas funcionalidades, desde o cadastro de usuários até a gestão de conteúdos e turmas, como também a geração de relatórios de acompanhamento de participação e de controle de acessos à plataforma, inclusive no que diz respeito à monitoria de respostas e mensagens.

¹⁰ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 7.

¹¹ Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 26.

Tal mecanismo possibilita uma avaliação qualitativa da participação de todos os envolvidos, como podemos constatar no texto da Sistematização:

Foram propostos debates para cada uma das 12 disciplinas específicas do curso Como Gerir um Museu. Em tais discussões, percebemos que as participações dos alunos objetivaram animar os fóruns com trocas de experiências, conceitos e exemplos da aplicabilidade dos conceitos discutidos¹².

No caso das taxas de evasão relativas ao curso Como Gerir um Museu, tivemos taxas consideradas baixas, ou seja, do total de alunos, um percentual de 20,7% de evasão. Portanto, um número significativo de 79,3% dos alunos concluíram o curso, como podemos visualizar no gráfico 6:



Fonte: Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 30

Esse baixo número de evasão leva a concluir que, além da possibilidade de um real aprendizado por meio de redes formativas virtuais, estamos diante de um tema de fundamental importância para o país, tendo em vista o número significativo de profissionais da área de museus que necessitam passar por programas de formação em suas áreas específicas.

¹² Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial – Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009), p. 34.

Por fim, no que diz respeito a todos os aspectos vistos sobre educação a distância a partir da experiência do curso Como Gerir um Museu seja como rede de distribuição de conhecimento e trocas de experiência, seja como comunicação bilateral, seja como recurso tecnológico a serviço de uma formação contínua, devemos considerar que a estruturação de programas de formação, presencial ou a distância, deve contemplar espaços possíveis de atuação de forma democrática, consistente e integradora.

Considerações finais

Ao analisar este artigo, reforço a discussão em torno da importância da educação a distância no Brasil, a partir de experiências vividas como referências, para um debate mais conceitual. Explicarei aqui a exposição de momentos que fizeram parte de minha trajetória formativa, como o 1º Simpósio de Educação a Distância e o curso oferecido pela OEI, ainda em 1998, e, ao mesmo tempo, associar as experiências desenvolvidas pela equipe da DUO que, durante quase cinco anos, realizou cursos a distância pela plataforma EAD/DUO. Um dos pontos importantes para a reflexão encontra-se na compreensão do papel da educação a distância no Brasil a partir da escuta, dando voz ativa aos principais atores de todo o processo: alunos, professores e coordenadores.

Assim, ao trazer a vivência do processo formativo a partir da metodologia de educação a distância, divido-a com cada um por meio dos relatos de experiências, suscitando o exercício de refletir sobre o tema. Para isso, é preciso levar em consideração o cotidiano de quem incentiva a realização de programas de formação profissional permanente, presencial e/ou a distância, e investe nela, assim como os alunos que buscam uma formação contínua para sua atuação profissional. Por tudo isso, afirmo por meio das palavras de Isaura Botelho que:

[...] corri o risco, assumido, de que o excessivo envolvimento com o tema trouxesse acoplado pouco distanciamento e uma paixão que, se por um lado reflete um ponto de vista muito pessoal no relato e na análise, por outro, traz a narração do vivido. (BOTELHO, 2000, p. 19).

Com o desejo de incrementar a discussão e a realização de programas formativos para o setor cultural no Brasil, posso afirmar que, para falarmos em política de desenvolvimento local, precisamos colocar em primeiro plano a construção de programas de formação que tenham como princípio visões democráticas consistentes e que incentivem a integração a partir do compartilhamento de conhecimentos e trocas de experiências reais.

Referências bibliográficas

BOTELHO, Isaura. Romance de formação: Funarte e Política Cultural 1976-1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

ICOM. Como gerir um museu: Manual prático (2004). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2012.

MATTAR, João. Guia de educação a distância. São Paulo: Cengage Learning: Portal de Educação, 2011.

SARAIVA, Terezinha. Educação a distância no Brasil: lições da história. In: Em aberto. Brasília, ano 16, n. 70, abr/jun, 1996.

UNESCO ; DUO. Sistematização do curso: Ensino da Arte na Contemporaneidade e Desafios para a Cultura e a Educação (2008). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001882/188263m.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2012.

UNESCO ; DUO. Sistematização dos cursos: Patrimônio Imaterial: Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda (2009/2009) e Como Gerir um Museu (2009). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001882/188263m.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2012.



O campo acadêmico
Da Produção
cultural – História e
características

Leandro José Mendonça*

* Professor de políticas culturais no curso de produção cultural da Universidade Federal Fluminense, de pós-graduação em estudos contemporâneos das artes da UFF e de pós-graduação em políticas públicas, estratégias e desenvolvimento da UFRJ.

Introdução

O presente texto advém de comunicação feita no II Seminário Internacional Políticas Culturais, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, em setembro de 2011. Na companhia de três colegas do campo da formação em produção cultural — Selma Cristina Silva (gerente do Observatório e do Centro de Documentação do Itaú Cultural), Lia Calabre (pesquisadora da Casa de Rui Barbosa) e Maria Helena Cunha (diretora da Inspire Gestão Cultural) —, colocamos em questão tópicos em torno da formação no campo da produção cultural. Minha tarefa foi desenvolver as características do campo acadêmico da produção cultural.

Tenho atuado como profissional de produção cultural e como professor de produção cultural e produção de cinema, nos últimos 30 anos. Assim, por um lado tenho muito material coletado e experiência sobre como o espaço profissional se desenvolveu. Por outro lado há o registro de como o campo acadêmico atuou na construção de espaços de formação formal na universidade, nomeadamente o curso de produção cultural de Niterói, no Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), e de como ele respondeu a essa realidade. Atualmente, sou professor no curso de produção cultural na UFF, no campus Rio das Ostras, e, claramente, a expansão do curso demonstra de maneira cabal o interesse que existe em torno da formação universitária em produção cultural, ao menos no estado do Rio de Janeiro. Podemos afirmar que tal fato não é gratuito. Afinal de contas, o Rio de Janeiro é certamente um dos maiores — se não o maior — polos de produção cultural profissional do país. Uma boa parte da produção audiovisual está instalada nele e em outros grandes setores da indústria cultural.

O fato de a presente reflexão ter sido dado a partir da sequência de várias outras falas fez com que fosse significativamente impactada. Nesse sentido, como tive tempo suficiente para conter minha curiosidade quanto a aspectos expostos antes de minha participação, creio ter conseguido aprimorar tópicos importantes. A riqueza das experiências compartilhadas e a necessidade de articulação entre o que se quer falar, o tempo disponível e o estágio, ainda que apenas do conhecimento geral sobre o campo, foram fatores limitadores para a presente produção. Assim sendo, ainda que considere importante tratar o caso concreto da graduação de produção cultural da UFF, por exemplo, acho mais relevante a elaboração de um

curso mais substancial que a produção de uma reflexão sobre o que foi, é e será o campo de formação da produção cultural.

Um dos primeiros impasses está na designação, ou seja, o nome que hoje, no Brasil, damos a esse campo do conhecimento. Não creio que o termo produção cultural seja o correto, em razão dos vários levantamentos e das pesquisas realizadas (alguns com o auxílio da minha aluna bolsista de iniciação científica Monica Pereira) e que nos fizeram transitar em dezenas de possibilidades, na tarefa de nomear tal campo. Como dar nome é designar uma classe de coisas ou pessoas, é denominar, como ponto de partida cabe afirmar que vivemos num espaço acadêmico e profissional, para onde muitas delas mandam se dirigiram nas últimas décadas. E demandas das mais variadas ordens: desde a necessidade crescente do Estado de profissionalizar a administração da cultura (muito visível na última década) até o crescimento exponencial da importância econômica da chamada economia da cultura.

Cada um desses nomes funciona como uma direção própria de construção/consolidação dentro do campo, e, para quem iniciou a trajetória usando como ponto de partida a experiência universitária, tal fato significou a descoberta de muitos percursos possíveis numa experiência labiríntica, uma busca intensa da saída, na qual, possivelmente, estaria uma identidade compartilhada por todos nós do campo. Impossível restringir isso a uma fala. Nem vejo muito interesse em evitar a oportunidade de explorar a diversidade real na direção de privilegiar um recorte metodológico que permitiria mais controle e, talvez, resultados mais sólidos. Em outras palavras, o termo produção cultural ainda não denomina o campo como um todo e apresenta-se mais como um espaço de disputa do que como um representante da identidade comum já referida. De todo modo, é possível que a expressão produção cultural venha a servir de denominação geral, como um “guarda-chuva” que protegeria e designaria todos os fazeres profissionais e de pesquisa do campo da pesquisa em cultura.

Da trajetória no campo no Estado

Diante dessa escolha, estruturamos esta exposição em três grandes espaços, que serão trabalhados a partir de minha trajetória no campo. Parece-me razoável entender que

meu percurso profissional guarda relações com o movimento de outros profissionais, que, no mesmo tempo histórico e profissional, seguiram o mesmo caminho. Minha expectativa é que alguns desses acontecimentos, e seus desdobramentos, possuam pontos de contato que salientem características ou explicações sobre em que se transformou o espaço designado por produção cultural. Como minha carreira está indissociavelmente ligada à instituição universitária, este texto se dedicará mais à definição de características daquilo a que chamo, aqui, campo acadêmico, área acadêmica.

O primeiro marco é o temporal. Acho bastante difícil falar de cultura ou de produção cultural sem estabelecer algumas datas, e creio que uma delas se refere ao início dos anos 1990 até o ano 1992. Tive a oportunidade de trabalhar com cultura antes e depois do período de terra arrasada, que modificou inteiramente o formato administrativo burocrático da administração cultural no Estado brasileiro. Convivi com o modelo administrativo anterior ao ano 1988 e com os aspectos de transição que apareceram na Nova República; portanto, com muitas instituições que hoje são citadas só em livros e aulas. Algumas dessas estruturas começaram a ser desenvolvidas no período do Estado Novo e depois pelos governos militares, no antigo Ministério da Educação. Elas pretendiam algumas vezes responder às necessidades da sociedade brasileira de outras épocas, imbricadas nas questões que envolviam a política do desenvolvimento brasileiro e a organização ou reorganização da máquina do Estado.

É importante lembrar, ainda, que o Ministério da Cultura foi criado no ano 1985, antes da nova Constituição e, certamente, fora do âmbito contemporâneo de consolidação dos direitos culturais e de acesso à cultura, tão importantes nos nossos dias. Naqueles tempos de superação do entulho autoritário, foi um alento na busca de liberdade e de uma identidade de transformação, marcada ainda pelas ideias de difusão cultural, tão presentes nos anos 1950, 1960 e 1970, e mesmo ainda hoje. Por essa razão, o governo Sarney — então no poder — deu um passo adiante e, valendo-se da organização herdada de décadas de trabalho, indicou um caminho. Queiramos ou não, a primeira lei de incentivo à cultura — Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986 (Lei Sarney) — foi criada pelo então presidente. Naquele momento, ela representava uma espécie de modelo híbrido em que se tentava aproveitar iniciativas empresariais no campo cultural e reforçá-las com uma política pró-cíclica.

Nos anos 1980, as políticas culturais resultaram também na preservação de vários institutos, considerados então órgãos importantes para a consolidação e o desenvolvimento de uma política cultural patrocinada pelo Estado. Um exemplo desse momento é a instituição da Fundacen, a partir do Inacen, criado no ano 1981, que, por sua vez, era o novo formato institucional dado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), datado de 1937. Tal herança institucional significava, a meu ver, dado essencial para o aproveitamento de muitas experiências acumuladas na administração pública. Esse legado era central para colocar em perspectiva as múltiplas visões presentes na sociedade brasileira acerca de cada um dos subcampos da área cultural, como as artes cênicas.

Ainda que de maneira breve, é interessante fazer uma referência ao momento histórico em questão, pois a maior parte de meus alunos hoje nunca ouviu falar do Inacen e de outros institutos que poderiam estar ainda em atividade, com toda uma experiência acumulada, o que, certamente, enriqueceria a capacidade de formulação de políticas culturais do Estado. Mas não foi o que ocorreu.

No ano 1990, tudo foi desmontado por um governo que resultou no primeiro caso de impeachment no Brasil. Mais precisamente, o projeto do então governo Collor de Mello foi reformar, diminuindo a participação do Estado, tendo como nexos centrais o neoliberalismo, em que a intervenção do Estado é pontual. Nesse sentido, boa parte do espaço da produção cultural deveria ser sustentada por forças do mercado. Considerando ainda sem utilidade o acúmulo de informações e as experiências existentes no aparelho do Estado à época, era o caso de passar o “rolo compressor” em cima de tudo para indicar uma nova construção, em que o Estado não atuaria, ou atuaria muito pouco, sobre as forças do mercado cultural. Cabe ressaltar, ainda, a impossibilidade (por clara falta de interesse da indústria cultural internacionalizada) de o mercado sustentar a produção cultural brasileira, haja vista a existência de pressões incomensuráveis exercidas pela mesma indústria cultural estrangeira.

Como resultados daquela política, foram desmantelados muitos dos institutos então existentes, sem preservar toda a experiência acumulada ao longo de décadas. A falácia do livre mercado como indutor de produção cultural foi assumida e levada ao paroxismo, jogando por terra um passado que não continha um repositório

de mais de meio século de experiências administrativas no campo da cultura brasileira. Paralelamente a isso, veremos também o surgimento da segunda lei de incentivo que viria a se consolidar, até os dias de hoje, como forma principal de financiamento da cultura no Brasil. A Lei Rouanet, criada no ano 1991, por incrível que pareça, significava aos olhos da época uma tentativa de definir a participação de capitais privados no financiamento da cultura. Como a história demonstrou, a Lei Rouanet acabou por definir um espaço puramente estatal para esse mesmo financiamento que se queria no formato privado. A participação dos interesses privados aparece apenas na escolha dos projetos a serem financiados, pois os recursos — como sabemos — são originários da chamada renúncia fiscal.

Tudo isso tem grande importância para entendermos o desenvolvimento de campo profissional, já que podemos afirmar a existência de um espaço de produção e de produtores privados nas décadas anteriores aos anos 1990 que interagem com o aparelho estatal de variadas formas. Junto a esse espaço, temos uma variedade de funções e órgãos de Estado, em sua maioria ligados às linguagens, que atuavam na implementação de ações e gestão de espaços. Para citar o caso do audiovisual, que sofreu um enorme revés¹, existia um número significativo de produções baratas, sem a participação da Embratel². Esse espaço, em que o financiamento proveniente do Estado era praticamente inexistente ou nulo, mas em que se podia encontrar produção cultural, praticamente desapareceu na década de 1990, e as discussões do início do século passam a tratar das formas de melhorar o funcionamento das leis de incentivo.

A transformação apontada determinou também uma mudança significativa no perfil do trabalho em cultura. O aparecimento do projeto cultural, como forma de acesso necessário aos recursos incentivados, determinou toda uma nova organização, em que o espaço da gestão cultural floresceu e os conhecimentos sobre planejamento cultural e marketing cultural passaram a ser essenciais para os produ-

¹ A ocupação do mercado pelos filmes brasileiros caiu de aproximadamente 35% em 1982 para menos de 1% em 1992.

² Não me refiro aqui ao crescente número de filmes pornográficos produzidos no país, no período.

tores e artistas. O eixo das linhas liberalizantes, que empurravam o campo cultural mais para a produção de eventos e menos para o aprofundamento do conceito de cultura e seus impactos no tecido da sociedade brasileira, é interrompido no ano 2003, com o governo Lula e a mudança de direção da administração do MinC, com o ministro Gilberto Gil.

Da trajetória no campo na UFF

É importante tratar de aspectos ligados de forma mais próxima ao desenvolvimento e à formação dos trabalhadores em produção. Retorno ao termo produção — aqui, sem o cultural — porque, nos anos 1980, o comum era uma referência ao produtor agregado a alguma expressão artística. Existiam produtores de teatro, cinema, shows, e não se falava em produtor cultural. Creio que as mudanças dos anos 1990 também são muito importantes para o aparecimento do nome. Direciono-me para a descrição de outro espaço, mais próximo do desenvolvimento do espaço da produção cultural na universidade. E acho possível ter muita acuidade nesse viés, pois a UFF, além de ter criado um curso de produção cultural em 1995, tem uma grande tradição em cursos no campo da comunicação e das artes. A instituição possui um curso de cinema criado em 1968/1969 por Nelson Pereira dos Santos. Nessa oportunidade, o curso foi criado exatamente em torno do setor de arte cinematográfica da UFF. O curso funcionava junto com o Cinema da UFF, que, por sua vez, fazia parte do Departamento de Difusão Cultural (DDC) da UFF, um órgão ligado diretamente à reitoria, na época.

A tradição de ter um departamento administrativo dedicado à difusão cultural também dava à UFF o desenho de um polo de atração para várias artes, artistas e produtores, que, já antes dos anos 1980, buscavam um tipo de atuação diferenciada. Com a inauguração do teatro e da galeria de arte da UFF, em 1982, ocorreu a gestação de novas maneiras de pensar a cultura. Minha entrada na UFF coincidiu com a inauguração do teatro, em 1982. Naquele período, uma das primeiras dificuldades foi encontrar cargos compatíveis com as tarefas exigidas para a gestão de um teatro. Muitas pessoas eram prestadoras de serviço, e mesmo a definição das funções, disponível nas listas de cargos públicos da época, impunha grandes dificuldades para a adaptação. As autarquias federais não tinham historicamente atuação no campo das artes e, talvez, por essa razão,

não possuíam cargos essenciais, ou quando estes estavam nas listagens eram de natureza diferente do uso corrente nas produções³.

O ano 1988, com a Nova Carta Magna, impôs uma organização diferente aos funcionários públicos, agora chamados servidores públicos pela nova Constituição, e provocou alterações centrais na organização dos entes públicos. Retomemos o marco temporal do início dos anos 1990, mas, antes, voltemos ao ano 1987, quando foi instituído o Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos (PUCRCE) nas instituições federais de ensino. Eu havia participado de uma reunião do Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (Crub), em Belém do Pará, e tive a oportunidade de visitar o departamento congênera do DDC/UFF, na Universidade Federal do Pará. Durante algumas conversas com colegas desse estado, saí com a sensação de que os problemas referentes ao funcionamento de um departamento de cultura eram muito semelhantes e que tínhamos de construir um espaço próprio que permitisse enfrentar as questões específicas da administração cultural. Sentia que a universidade tinha uma função central para a cultura, pois criava um espaço muito diferente para a circulação e produção de objetos culturais. Uma das questões estava, e ainda está, no conceito de extensão universitária no qual os departamentos de cultura estão inseridos. Impossível não salientar que os poucos cursos que persistiram na produção de cinema, em 1992, foram aqueles oferecidos nas universidades.

As transformações institucionais decorrentes da redemocratização do Brasil determinaram uma vaga de renovação legislativa e, dentro desse movimento, tivemos a Lei n. 7.596, de 10 de abril de 1987, que no artigo 3º decidia⁴ a criação do PUCRCE. Assim, em 23 de julho

³ Lembro, por exemplo, que o cargo de sonoplasta era considerado de nível médio, o que era compatível ao cargo de operador de som e não com o modus operandi efetivo da função de sonoplastia. Acredito que estudos sobre o desenvolvimento das funções nas equipes de produção, seja no mercado, seja no âmbito público, constituem chave importante para recuperar parte da história da produção cultural no Brasil.

⁴ Art. 3º: As universidades e demais instituições federais de ensino superior, estruturadas sob a forma de autarquia ou de fundação pública, terão um Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos para o pessoal docente e para os servidores técnicos e administrativos, aprovado, em regulamento, pelo Poder Executivo, assegurada a observância do princípio da isonomia salarial e a uniformidade de critérios tanto para ingresso mediante concurso público de provas, ou de provas e títulos, quanto para a promoção e ascensão funcional, com valorização do desempenho e da titulação do servidor.

de 1987, teríamos a publicação do Decreto n. 94.664, que em seu artigo 20⁵ indicava ao MEC a publicação de ato com a lista dos cargos e funções e sua descrição. Sob os ventos da recém-adquirida democracia, o trabalho de criar e descrever as novas funções foi feito dentro das próprias lides, e pude participar de um grupo que discutiu alguns dos cargos que deveriam ser criados na área da cultura. Sugeri, em especial, junto com outros que também exerciam função semelhante, a criação de um cargo que posteriormente recebeu o nome de programador cultural. Em 26 de agosto de 1987, seria publicada a Portaria n. 475 pelo MEC, com normas complementares para a execução do Decreto n. 94.664. Foi criado um cargo na administração direta do governo federal com características muito próximas do que passamos a chamar de produtor cultural, depois da criação do curso na UFF em 1995⁶.

Tanto assim que, no ano 2005, com a reforma necessária □ depois da desestruturação provocada por anos sem correção salarial dos vencimentos promovida pelo governo Fernando Henrique, bem como pelo aparecimento de novos diplomas jurídicos como a Lei n. 8.112, de 1990, que criou o Regime Jurídico Único para os servidores públicos □, temos a publicação da Lei n. 11.091, que estruturou novamente um Plano de Carreira dos Cargos Técnico-Administrativos em Educação. Nela, o cargo de programador cultural foi transformado em produtor cultural. Mais ainda, outros cargos do PUCRCE foram transformados em produtor cultural: os de produtor artístico e comunicólogo. Note-se ainda que a redação do Anexo VII, em que está a Tabela de Correlação dos Cargos Atuais para a Nova Situação, foi alterada pela Lei n. 11.233 de 2005, que é a lei que cria o Plano Especial de Cargos da Cultura e a Gratificação Especial de Atividade Cultural (Geac). Nela, a formação também indicada para a entrada no cargo é a comunicação social. O processo de alteração e a nova estruturação dos cargos não buscaram na sociedade, nem nos servidores públicos que já estavam em atividade, nem mesmo entre os que administram centros e espaços culturais, as devidas informações para a adaptação dos cargos. Faço tal afirmação por saber que, dada a diversidade de formações que podemos obter

⁵ Art. 20: Os cargos ou empregos integrantes dos grupos previstos nos arts. 18 e 19 serão especificados em ato a ser expedido pelo ministro da Educação.

⁶ Cito aqui a criação de alguns cargos de nível superior, sobre os quais me lembro de ter discutido: comunicólogo, coreógrafo, diretor de espetáculo, diretor de fotografia, diretor de iluminação, diretor de imagem, diretor de produção, diretor de programa, diretor de som, programador cultural, programador visual, publicitário, redator, regente, restaurador/especialista, roteirista, técnico em artes cênicas, entre outros.

servar entre os que atuam profissionalmente hoje, egressos de outros cursos certamente seriam considerados aptos para ocupar o cargo de produtor cultural. Na mesma direção, também podemos afirmar que, entre os que trabalham no campo hoje, seria impossível não observar a existência de um curso específico, criado em 1995, que já havia, em 2005, formado a primeira turma. Tudo isso surpreende e parece retomar processos de decisão que nos remetem ao início dos anos 1990, quando pessoas com histórico bastante limitado tomaram péssimas decisões sem considerar o conjunto de experiência já acumulada.

Para reforçar tal conclusão, podemos olhar para o Anexo II, em que encontramos a tabela Distribuição dos Cargos por Nível de Classificação e Requisitos para Ingresso. Nela, existem vários cargos que têm duas formações possíveis de graduação. Por exemplo, o cargo de redator tem como requisito a formação superior em comunicação social (jornalismo) ou letras, e o cargo de diretor de produção pode ser ocupado por formados no curso de comunicação social, artes plásticas, artes cênicas e assim por diante. Acho desnecessário descrever cada cargo aqui, mas é importante notar uma dominância de campos que obtiveram maior estabilidade no sistema universitário de pesquisa e nas tabelas de conhecimento da Capes ou do CNPq.

A discussão é, de fato, histórica, pois uma das questões mais polêmicas das discussões das quais participei tratava da criação do cargo de programador cultural e referia-se a quais cursos superiores deveriam ser requisito de acesso. Isso se dava por uma característica da década de 1980, quando ainda não se pensava na existência de um curso de graduação ou de uma área de pesquisa própria da cultura. O quadro início dos trabalhadores na cultura, e mesmo dos pesquisadores, estava mais direcionado a agregar as várias formações que se percebiam como fornecedoras naturais dos profissionais que trabalhavam efetivamente no campo cultural. Assim, o resultado dessa discussão nos anos 1980 foi que o cargo de programador cultural estava aberto a todas as formações, todos os cursos podiam ser utilizados como requisito, dada a variedade de origens que se podia observar entre os profissionais.

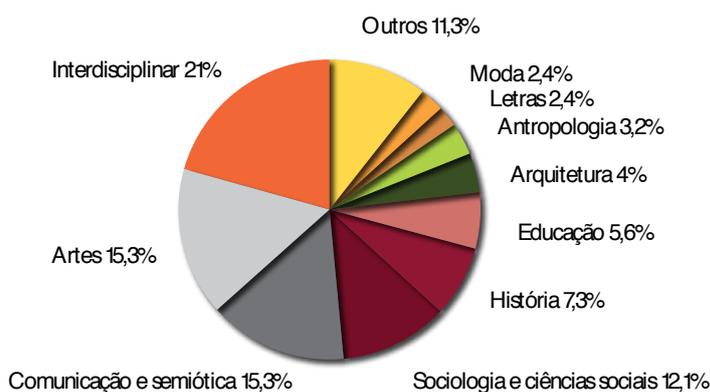
Em trabalho anterior, estudei o crítico Muniz Vianna, que era médico. Nelson Pereira dos Santos, Sérgio Vilela e eu somos advogados, e assim por diante. A formação de origem dos que trabalham com a cultura é, ainda hoje, a mais variada. Claro que o aumento da oferta de vagas nos cursos da área de artes, a criação de cursos de graduação

e tecnólogos de produção e gestão cultural, juntamente com o interesse expresso em áreas mais tradicionais, como economia, administração e direito, fazem com que o processo de formação se afunile mais em torno de alguns pontos comuns.

Utilizarei aqui o dado mais recente da composição do campo da cultura, no caso da pesquisa em cultura. Recentemente, realizou-se na USP Leste, em São Paulo, o 1º Encontro Paulista dos Pesquisadores em Cultura. Um dos objetivos do esforço era “abrir diálogo sobre as estruturas de avaliação e financiamento da pesquisa em cultura dentro do meio acadêmico e traçar um panorama dos desafios e particularidades da área”. Apesar das características regionais do encontro, ele tem, com certeza, a capacidade de indiciar as tendências do campo acadêmico e profissional. Apesar de uma chamada de trabalhos aberta pelo período de menos de um mês, foram inscritos 190 trabalhos. Empregando as inscrições como base de levantamento e pedindo aos próprios pesquisadores para se autocalssificarem, os organizadores geraram três estatísticas: 1) distribuição das inscrições no I EPPC por instituição (entre as instituições paulistas); 2) distribuição das inscrições universitárias por área de vinculação acadêmica; 3) distribuição das inscrições por eixos temáticos. Interessam-nos aqui os dois últimos, a vinculação acadêmica e os eixos temáticos. Vejamos os dois quadros.

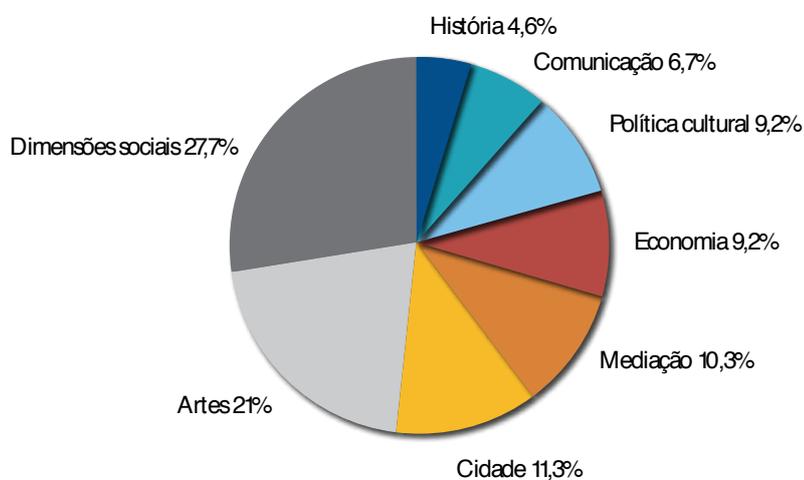
Quadro 1

Distribuição das inscrições universitárias por área de vinculação acadêmica



⁷ Disponível em: http://www.pesquisaemcultura.org/?page_id=351.

Quadro 2
Distribuição das inscrições por eixos temáticos



Salta aos olhos o predomínio de três áreas na classificação acadêmica e mais três nos eixos temáticos. São as áreas de artes, comunicação e semiótica, e interdisciplinar na classificação acadêmica. Como tal classificação se refere aos programas de pós-graduação, vemos que o sistema de pesquisa produz 51,6% dos trabalhos nas três áreas principais. Interpretando a categoria “outros” como espaço de muitas origens e somando as áreas de história e de sociologia e ciências sociais, teremos 71% dos trabalhos originados nesses cinco principais campos. Não devemos esquecer que temos quase um quinto dos trabalhos (17,6%) originados nas áreas de antropologia, arquitetura, educação, letras e moda.

No outro quadro, temos o predomínio claro de quatro eixos temáticos: artes, cidade, dimensões sociais e mediação. Juntos, somam 70,3% dos trabalhos. Importante notar que economia representa, sozinha, 9,2% e política cultural, outros 9,2%. Isso demonstra que, se somarmos seis eixos temáticos, teremos 88,7% dos trabalhos. Esses eixos temáticos são uma fotografia de para onde o campo se encaminhou após a metade da década de 1990 e, mais ainda, representam a consolidação de um espaço próprio de produção de conhecimento, que tenta responder às especificidades da pesquisa em cultura.

A condição de produtor

O último tema que analisarei rapidamente aqui diz respeito à condição do produtor. Seguindo as mesmas características da construção do argumento nas outras partes deste paper, farei uma abordagem que se inicia nos anos 1980, passa pela marca do início dos anos 1990 e tenta se aproximar de nossa situação atual. Quando retomamos a função do produtor na década de 1980, ela pode ser interpretada como secundária na produção de cultura. Naquela época, a figura do produtor era encarada como uma posição dentro das equipes. Então existia, como ainda existe, o produtor de cinema ou o de teatro. Dentro dessa perspectiva, o produtor podia funcionar em oposição ao criador⁸ ou subordinado a ele. Um olhar voltado unicamente para a produção de arte como atividade tende a localizar no artista, no diretor e no autor as razões do fazer artístico; e, nessa direção, esses elementos são os mais valorizados.

Um argumento para elucidar o fato de as posições criativas serem mais importantes que outras vem da própria história da arte, que utiliza como uma de suas bases a história das obras e dos artistas. Outro aspecto é o fato de a formação formal no campo das artes remontar a um tempo muito anterior, por exemplo, ao das ciências sociais na Europa e no Brasil. O mesmo Giorgio Vasari, considerado o primeiro historiador da arte⁹, é também considerado o fundador da primeira academia de arte, a Academia de Desenho de Florença¹⁰. No Brasil, a EBA é o desenvolvimento institucional da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, de 1816¹¹. Devemos notar que, com a preocupação com o ensino de belas artes, com quase 200 anos de existência, temos o ensino de outras artes, como a música, que teve o Conservatório de Música fundado em 1848. Toda uma tradição de ensino no campo das artes visuais, da música e das artes cênicas construiu uma notabilidade maior do artista sobre os meios de produção.

⁸ Um dos exemplos mais utilizados vem do cinema americano, em que o produtor pode ser o empregador do diretor e tem, muitas vezes, direito ao corte final do filme.

⁹ Giorgio Vasari é autor do livro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, publicado em 1550.

¹⁰ Verbete Academias de Arte. In: Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=348.

¹¹ Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, por Decreto-Lei de dom João VI, em 12 de agosto de 1816.

No caso dos produtores, podemos afirmar que, antes da criação desse campo acadêmico que suportasse a sua formação, sempre existiu uma formação prática que podia ser do próprio artista, que produzia a si mesmo. Ela não se expressava em instituições formais de ensino e, de muitas maneiras, era similar à formação da crítica que se apoiava ou nos próprios artistas ou em outras formações intelectuais que permitiam aos seus egressos acesso e capacidade para exercê-la. A antiguidade dos cursos de direito e medicina no Brasil explica a presença de muitos egressos dessas carreiras nesses fazeres. Também não devemos perder de vista que alguns saberes têm proximidade real com o espaço da produção cultural, como pudemos ver nos quadros analisados. Para exemplificar, cito minha própria formação como advogado, que explica algumas de minhas incursões no campo da produção cultural, notadamente na área do direito autoral, que seriam bem difíceis para profissionais sem formação jurídica.

Outra questão com respeito ao espaço acadêmico é percebermos a força de seu apalancamento e a instalação na estrutura universitária de graduação e de pesquisa. O fato de um espaço acadêmico criar uma identidade própria, a partir da formação formal, empresta grande poder simbólico a sua existência. Não é exagero afirmar que o reconhecimento da necessidade de sustentar um campo de ensino e pesquisa funciona como moeda de troca importante nas sociedades. Ele cria poder simbólico profissional, destina recursos econômicos e sociais, para dar origem a um território comum que funciona como se fosse uma lente. Essa lente refrata todos os outros conhecimentos que entram para uma função e um tratamento específico. É isso que faz com que uma área de conhecimento exista. Falo a respeito da criação de um campo que aproprie um conjunto de conhecimentos que, quando fora dele, parecem separados e ligados a outros campos. Melhor dizer que parecem estar em outro campo. Como exemplo, podemos citar os conhecimentos advindos da antropologia, da comunicação, da política, do direito, da administração, entre os muitos outros conhecimentos necessários à compreensão do fenômeno cultural.

Para concluir, gostaria de reforçar que tudo isso pode ser justificado ao olharmos para a própria história da formação do campo. Por variados motivos, não temos aproveitado as análises possíveis dos processos de constituição do trabalho com a cultura. Tais processos podem parecer ter sido anteriormente mais centrados nos espaços das expres-

sões artísticas, num tipo de circunscrição que teria mudado a partir do ano 2003, com o conceito ampliado e antropológico da cultura. Penso que é imperioso encarar o avanço do conceito de cultura como uma das maiores oportunidades de desenvolvimento para o Brasil. Mas, não somente isso, devemos também nos beneficiar das discussões históricas sobre como organizar, financiar, viabilizar, circular, distribuir e como dar acesso e visibilidade. A cultura brasileira, em muitos casos, é estrangeira em seu próprio espaço, o que também pode ser afirmado sobre a cultura popular, que hoje se firma em seus próprios pés.

Através do conjunto de informações sobre alguns dos aspectos das últimas três décadas, do que foi exposto aqui, podemos notar a importância de reconstruir, juntos, essa história. O esforço para se fazer isso é o mesmo empregado na invenção e no estabelecimento do nosso campo de conhecimento. Nele, não somente aproveitaremos os muitos aportes de outros campos acadêmicos como também traremos à tona o imenso manancial das experiências (históricas e profissionais). Todo o aporte citado até agora nos mostra uma originalidade essencial na capacidade de incluir e resolver a questão de uma formulação original dos conceitos de cultura e de produção cultural.



O mercado De artes Visuais: características e tendências

Fabio Sá ear P* e george Kornis**

* Professor do IE/UFRJ e coordenador do Grupo de Pesquisas em Economia do Entretenimento (Gent).

** Professor do IMS/Uerj, pesquisador do Gent e colecionador de arte com foco em gravuras.

Introdução

O presente texto apresenta uma parte dos resultados de uma pesquisa realizada pelo Instituto de Economia da UFRJ por encomenda da Funarte e do Ministério da Cultura¹. Essa pesquisa, realizada no período compreendido entre os anos 2008 e 2010, teve como objetivo estudar os mercados internacional e nacional de artes. As informações sobre o mercado internacional foram recolhidas da ampla bibliografia (acadêmica e não acadêmica) disponível sobre a economia das artes visuais, bem como nos bancos de dados internacionais. No que se refere ao mercado brasileiro, a situação não poderia ser mais distinta: inexistia qualquer estudo sobre economia da arte no país e não havia bancos de dados de nenhuma espécie. Por causa disso, recorremos a entrevistas com 67 dos mais destacados participantes do mercado de arte operantes no Brasil, dispostos em três grupos: comerciantes, colecionadores e gestores de instituições de arte. Posteriormente, fizemos uma avaliação dos resultados de duas décadas da Lei Rouanet no que se refere ao financiamento das artes visuais. E o que foi mais relevante nessa avaliação é que, pela primeira vez, foi feito um levantamento considerando valores reais, ou seja, já descontada a inflação, o que foi de grande contribuição para a pesquisa.

1. O mercado mundial

No referido segmento da pesquisa, tentamos mensurar o tamanho do mercado, a sua evolução no período 1990/2009 e também realizar uma avaliação através de um índice que criamos — o Índice de Preços Relativos de Obras de Arte (Iproa). Desde já, precisamos deixar claro que ao lidar com tais dados estamos trabalhando com avaliações, visto que não existem estatísticas plenamente confiáveis sobre nenhum mercado de artes visuais. Portanto, não há nenhuma fonte comparável à ONU, ao FMI ou ao Banco Mundial a que se possa recorrer sem maiores precauções. No entanto, como o mercado opera correntemente com esses dados relativamente frágeis, nossa análise está sujeita a tal realidade.

¹SÁ-EARP; Komis (2010).

Começamos salientando que o fato de a noção de mercado mundial ser uma abstração exige cuidados do observador. Na verdade, existem pelo menos 300 mercados diferentes, segmentados por suporte, época, estilo, artista e diversos outros critérios, que apresentam pouca relação entre si. No entanto, de modo geral, todos sofrem oscilações de preços, em diferentes graus.

Outro ponto a ser destacado é que só existem dados de operações realizadas por casas de leilões. As operações dos comerciantes com colecionadores, e destes entre si, não estão disponíveis e podem ser apenas objeto de especulação. Essa carência de dados explica-se pela pouca importância que o tema ocupa na pesquisa econômica internacional. Embora crescente, essa importância ainda não foi capaz de sensibilizar as autoridades (públicas e privadas) responsáveis pelos órgãos encarregados das estatísticas, nos principais países. Enquanto não existirem dados oficiais, o estudo da economia das artes visuais permanecerá num estágio meramente preliminar.

1.1. O tamanho do mercado

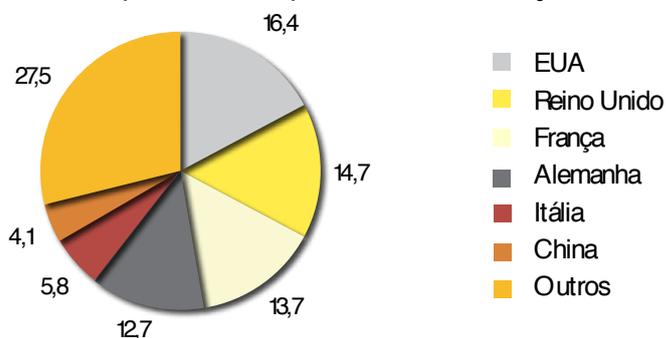
O mercado mundial de obras de arte, medido pelo volume de vendas, é estimado por Thompson (2008) em cerca de 20 bilhões de dólares anuais. Destes, 9 bilhões são comprovadamente oriundos de leilões e os 11 bilhões restantes são uma estimativa do volume de operações com comerciantes e colecionadores. No tocante ao mercado brasileiro, é preciso ter claro que não existem sequer dados de leilões; o que temos são estimativas feitas por leiloeiros, que situam as vendas brasileiras na faixa de 50 milhões a 100 milhões de dólares anuais.

Essa informação já nos permite chegar a uma primeira conclusão: ainda que o mercado brasileiro esteja crescendo muito e provavelmente está, embora não saibamos o quanto, todo o volume de vendas realizado no país é inferior ao preço de um simples quadro de primeira linha leilado em Londres ou Nova York. Nessa perspectiva, todo o comércio brasileiro de artes visuais não representa nada mais que um índice entre 0,25% e 0,50% do mercado mundial de arte. Trata-se de uma participação ínfima, mesmo considerando o fato de que o Brasil tem participação de 1% no comércio internacional e de 2,7% no PIB mundial. Assim, se a nossa participação no comércio internacional, como um todo, já é reduzida em relação à economia do país, no caso específico das artes visuais, a situação é muitíssimo maior.

O mercado mundial é dominado por alguns poucos países. Ainda que os dados sejam incompletos e de baixa confiabilidade, acreditamos que servem para nos fornecer uma noção do que ocorre na realidade. Vejamos os dados apresentados pelo autor Kraussl (2009), que nos oferece uma manipulação dos dados da Artprice para o ano 2007, segundo dois critérios: o número de transações e o valor das vendas.

Pelo critério do número de transações, verifica-se um relativo equilíbrio entre os Estados Unidos e os principais países europeus, Reino Unido, França, Alemanha e Itália; cada um com participação entre 12% e 17% do total de operações². De fato, nesses países desenvolveram-se mercados para obras de arte ao longo do último século, período em que apareceram colecionadores que, ao comprar obras de arte, permitiram a proliferação de artistas, a criação de museus, o surgimento de galerias e casas de leilões e o desenvolvimento de um público especializado e com olhar para a arte.

Gráfico 1: Principais mercados por número de transações em 2007 (%)



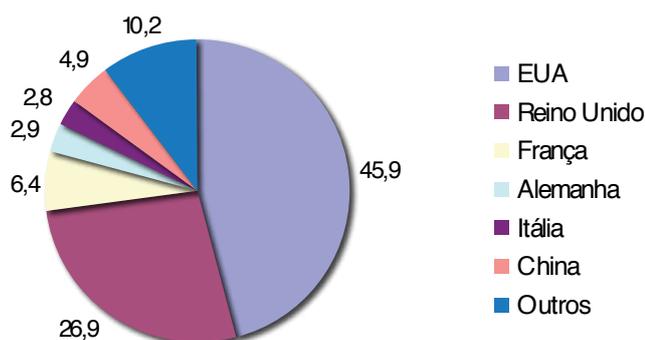
Fonte: KRAUSSL (2009)

No entanto, ao se pensar em termos do volume monetário injetado nessas transações,

² Observa-se que o Japão não está em destaque, ficando incluído na categoria "outros" tal como Espanha, Bélgica, Holanda, Suíça, Áustria e os países escandinavos.

esse equilíbrio desaparece. Na verdade, quando levamos em conta o valor das vendas, destacam-se os Estados Unidos (com quase 46% do total) e o Reino Unido (com quase 27%). Esse fenômeno se deve ao fato de as obras de valor mais elevado serem comercializadas, sobretudo, nas cidades de Nova York e Londres, que operam aproximadamente com 73% dos recursos aplicados no mercado de artes visuais. Não há, portanto, termos de comparação entre os dois principais países anglo-saxônicos e algum de seus concorrentes, quando se consideram os dados de 2007, que refletem o ocorrido em todo o período após a Segunda Guerra Mundial.

gráfico 2: Principais mercados por valor das vendas (%)



Fonte: KRAUSS (2009)

É por essa razão que adotamos um conceito caro aos economistas, a distinção entre centro e periferia. A dinâmica do mercado mundial é ditada pelo centro, o eixo Estados Unidos-Reino Unido, de tal forma que uma crise nesses dois países pode paralisar o mercado mundial. O mercado francês e o alemão correspondem a 10% do mercado britânico e a 5% do mercado norte-americano. Nessas condições, ainda que os mercados alemão, francês e italiano estivessem simultaneamente em crescimento acelerado, em quase nada contribuiria para o dinamismo do mercado global.

No entanto, o conceito de periferia ainda não é suficiente para dar conta de todo o mercado mundial. Isso porque existem mercados como o brasileiro, o argentino, o

mexicano, para termos apenas na América Latina, que correspondem a menos de 10% dos mercados francês e alemão. É por isso que precisamos diferenciar entre a periferia adiantada, formada por China, Japão, Índia e países europeus, mencionados há pouco, e a periferia atrasada, formada pelos principais países latino-americanos.

Finalmente, existem países em que as transações com obras de arte movimentam 10% do mercado brasileiro, ou menos. A totalidade dos países africanos e a grande maioria dos latino-americanos e asiáticos encontram-se nessa categoria. Tais países nem sequer são considerados membros do mercado mundial de arte, não podendo ser classificados nem mesmo no eixo periferia atrasada desse mercado.

Chegamos então a uma segunda conclusão: o mercado mundial de arte tem um centro formado pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido, uma periferia avançada composta de alguns países europeus (com destaque para Alemanha e França) e alguns países asiáticos (com destaque para China, Japão e Índia), e uma periferia atrasada formada por alguns países latino-americanos (com destaque para o México, o Brasil e a Argentina), e por alguns países da Oceania (com destaque para Austrália e Nova Zelândia). É importante ressaltar, entretanto, que o conjunto de todos esses países onde existe alguma atividade de mercado de arte soma apenas cerca de 20% dos países representados na ONU.

1.2. Evolução dos preços (1990/2009)

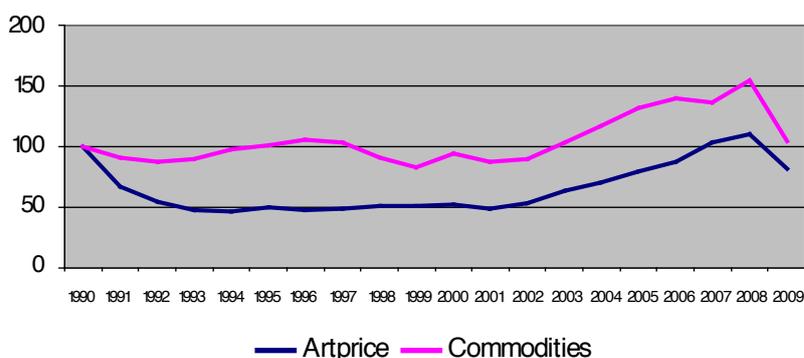
Um tema recorrente em todas as discussões sobre economia das artes visuais é a possibilidade de variações colossais nos preços das principais obras. Não faltam exemplos, desde os impressionistas, de trabalhos que foram adquiridos por um preço insignificante e ascenderam ao patamar da centena de milhões de dólares. O que raramente se menciona, porém, é que, em contrapartida, a maioria das obras sofre desvalorização com o passar do tempo. As modas estéticas se sucedem e os preços as acompanham. Para se ter uma noção da evolução do mercado, temos de acompanhar o movimento total do valor global das vendas. Podemos avaliar o desempenho dos preços de mercado através dos números do Índice sobre o período 1990-2009, fornecidos pela Artprice³.

³Esses índices são fornecidos quatro vezes ao ano, em 1º de janeiro, 1º de abril, 1º de julho e 1º de outubro. Para nossa análise, escolhemos apenas os valores de 1º de julho. Temos um índice global de mercado, calculado em dólares e em euros; escolhemos a série em dólares. Em seguida, aparece uma divisão por tipo de obra — pintura, gravura, escultura, fotografia e desenho — e outra segmentação por período — velhos mestres, século XIX e moderna.

Como podemos observar no gráfico 3, a seguir, o ano 1980 foi o auge do movimento especulativo da década de 1980, resultante da desregulamentação do mercado financeiro, sobretudo nos Estados Unidos. A bolha financeira explodiu no período 1990-1991, quando os preços das obras de artes visuais em geral despencaram e permaneceram durante uma década em níveis cerca da metade daqueles atingidos durante o auge de 1990. A recuperação firme ocorrida no período de 2002 a 2009 só foi capaz de se igualar novamente aos preços estipulados no auge (de 1990) em 2007. Em meados de 2008 observamos uma nova quebra no mercado financeiro, o que provocou uma queda acentuada nos preços das obras de arte na ordem de 27%. Essa foi a segunda maior queda do período, superada apenas pela queda de 33% verificada entre os meses de julho de 1990 e de 1991. O preço médio das obras de arte para todo o período 1990-2009 foi de apenas 64% do valor vigente em 1990.

Por outro lado, chama a atenção a relativa semelhança entre o índice de preços de obras de arte e o de commodities (basicamente minérios e grãos)⁴. A queda dos preços destas é muito mais suave nos dois primeiros anos, e, logo em seguida, volta-se ao nível de preços de 1990. A partir de 1994 as duas curvas são muito semelhantes: o coeficiente de correção para 1994-2009 é de 0,90.

gráfico 3: Preços de obras de arte versus preços de commodities (1990-2009)

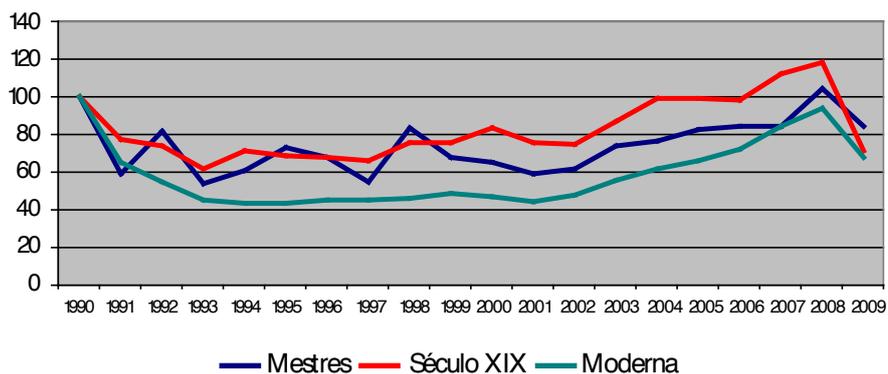


Fonte: Dados Artprice e CRB/ Reuters (elaboração nossa)

⁴ Utilizamos o índice do Commodity Research Bureau (CRB)/ Reuters

Essa queda nos preços da arte apresenta-se desigual quando considerada a época histórica em que foram elaboradas as obras. Os preços de arte moderna (conceito que aqui inclui a arte contemporânea) caem mais acentuadamente que os preços de velhos mestres, e mais ainda que as obras do século XIX. Os preços médios para a arte do século XIX no período 1991-2009 foram de 82% daqueles praticados em 1990. Os percentuais para velhos mestres foi de 72% e para arte moderna de 57%. Na verdade, no auge de 2008 o índice de preços de arte moderna ainda estava 6% inferior àquele verificado no auge de 1990. Acreditamos que a provável causa desse comportamento seja a abundância de obras modernas e contemporâneas em relação às mais antigas.

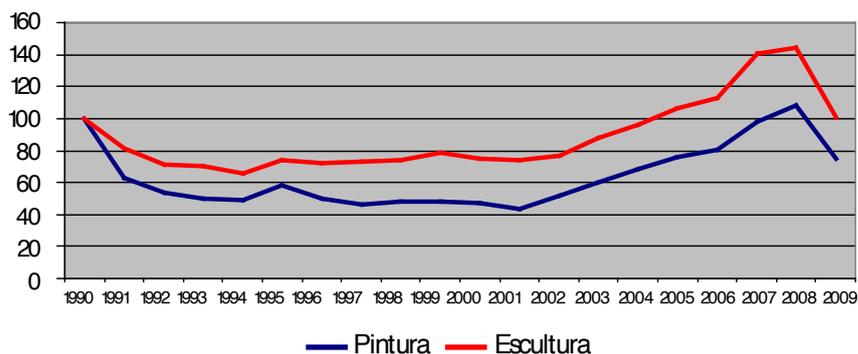
gráfico 4: Preços de obras de arte segundo a categoria histórica



Fonte: Dados Artprice (elaboração nossa)

Os preços evoluíram de forma muito diferente segundo o tipo de obra de arte. Começamos pelos suportes mais valorizados: a pintura e a escultura. Os preços das pinturas caíram muito mais do que os das esculturas. Entre os anos 1991 e 2009 as pinturas foram vendidas em média por 63% dos preços de 1990, enquanto as esculturas alcançaram um índice de 88%. Possíveis explicações são a relativa abundância de pinturas no mercado, bem como o maior número de colecionadores, em decorrência de maior facilidade de acomodação.

gráfico 5: Preços de obras de arte segundo o suporte: pintura e escultura

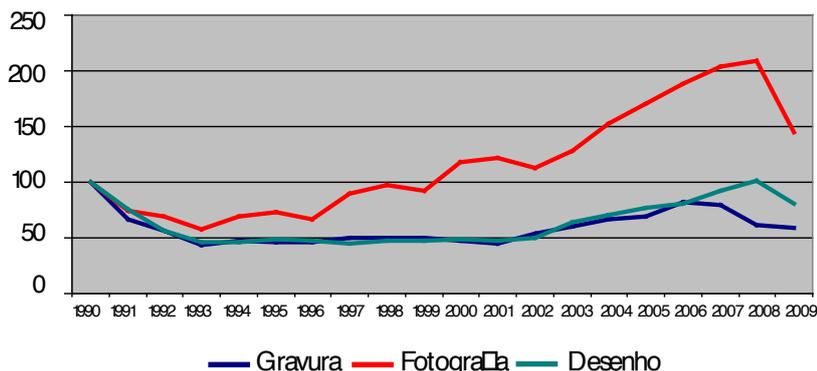


Fonte: Dados Artprice (elaboração nossa)

Vejamos agora as obras menos valorizadas no mercado, as que têm como suporte o papel: gravura, desenho e fotografia. Dois fenômenos chamam a atenção. O primeiro: o preço da gravura acompanha o do desenho, no período de 1990 a 2006 (o coeficiente de correlação é de 0,92). Nos últimos três anos, ocorreu uma recuperação do preço do desenho, que em 2008 atingiu o mesmo nível de 1990. Tomando o período de 1991 a 2009 o preço médio do desenho foi 62% do preço de 1990, enquanto o preço da gravura foi 56%. O segundo: o boom da fotografia, cujos preços seguiram uma linha ascendente desde 1993, que só veio a declinar em 2009. O valor médio da fotografia no período de 1991 a 2009 foi 117% superior ao praticado em 1990.

A provável causa da forte valorização da fotografia é seu baixo preço inicial, que facilitou o acesso de compradores de menor poder aquisitivo. Claro que a valorização do suporte impediu boa parte desses compradores de permanecerem no mercado, mas, nesse ínterim, colecionar fotografia deixou de ser uma prática restrita e se consagrou.

gráfico 6: Preços de obras de arte segundo o suporte: gravura, fotografia e desenho



1.3. Uma medida: o Iproa

Para dar conta da discrepância entre a quantidade de transações e o valor das vendas, propomos introduzir o Índice de Preços Relativos de Obras de Arte (Iproa), obtido pela divisão da participação percentual no valor das vendas pela participação percentual no volume de transações. Um Iproa acima de 1,0 significa que as obras de arte vendidas naquele mercado estão acima do preço médio no mercado global, e vice-versa. Aplicando esse índice sobre os dados de Krauss, obtemos a tabela 2, que mostra que apenas os Estados Unidos, o Reino Unido e a China têm um peso em valor superior ao peso no número de transações.

tabela 1: Índice de preço relativo de obras de arte por mercado nacional

| País | Índice |
|-------------|--------|
| EUA | 2,79 |
| Reino Unido | 1,83 |
| França | 0,34 |
| Alemanha | 0,23 |
| Itália | 0,48 |
| China | 1,20 |
| Outros | 0,37 |

Fonte: Elaboração nossa

Não há surpresa no fato de que as obras mais valorizadas são vendidas nos leilões de Nova York e Londres. Porém, a presença da China nesse bloco sinaliza para a existência de um mercado com compradores de alto poder aquisitivo, fenômeno que não recebia o merecido destaque. A crise do Ocidente da década, porém, tornou inevitável uma série de mudanças.

1.4. A grande surpresa de 2010

Com a crise mundial observada a partir do segundo semestre do ano 2008, aumentou a importância dos fundos de investimento diante dos compradores individuais e museus. Esses fundos buscavam segurança, o que levou a uma preferência por obras consagradas, reduzindo o valor relativo dos artistas contemporâneos, que apresentam maior probabilidade de reavaliação e desvalorização. Em consequência, cerca de 260 feiras de arte passaram a apresentar, sobretudo, obras de artistas consolidados, para atrair uma clientela disposta a menores riscos e dispêndios. Além disso, aumentaram as transações através da internet, que normalmente apresentam preços mais baixos do que os praticados em leilões e feiras.

Ora, a crise atingiu o comércio internacional, mas não a China, que continuou a ampliar suas vendas de produtos relativamente mais baratos e cujo mercado interno seguiu crescendo apesar de todas as previsões contrárias, feitas ininterruptamente no último quarto de século. Como todo país na fase inicial do crescimento econômico, a renda na China concentra-se, aumentando mais entre os ricos que para o restante da população. Desse modo, o número de milionários — pessoas com patrimônio acima de 1 milhão de dólares — aumenta na China cerca de 20% ao ano. Essa camada da população realiza gastos suntuosos, comportamento que favoreceu a proliferação de colecionadores que, em geral, compram arte chinesa em casas de leilões localizadas em território chinês.

As vendas de obras de arte na China passaram de 1,1% do mercado global em 2002 para 4,9% em 2006, crescimento já surpreendente, para inacreditáveis 33% em 2010, superando não apenas todos os países europeus como também os Estados Unidos, que perderam a liderança, pela primeira vez, desde o início do século XX.

tabela 2: Posição dos principais participantes do mercado 2002-2010 (%)

| | 2002 | 2006 | 2010 |
|----------------|------|------|------|
| China | 1,1 | 4,9 | 33,0 |
| Estados Unidos | 41,9 | 45,9 | 29,9 |
| Reino Unido | 15,2 | 26,9 | 19,4 |
| França | 8,6 | 6,4 | 5,1 |
| Alemanha | 2,7 | 2,9 | 1,9 |
| Suíça | 1,7 | □ | 1,3 |
| Itália | 2,9 | 2,8 | 1,5 |
| Outros | 13,5 | 10,2 | 7,4 |

Fonte: Dados Artprice (elaboração nossa)

Uma consequência desse deslocamento foi que entre as oito casas de leilões mais importantes do mundo, no ano 2010, cinco são chinesas. As líderes, muitos corpos à frente, continuaram sendo as gigantes do eixo Londres-Nova York, mas os leiloeiros ocidentais menores perderam espaço para os chineses. A tabela a seguir deixa claro esse dado.

tabela 3: Principais casas de leilões por valor de vendas (2010)

| Casa | País | Vendas em US\$ milhões |
|--------------------|--------|------------------------|
| Christie's | RU/EUA | 2470 |
| Sotheby's | RU/EUA | 2410 |
| Poly International | China | 678 |
| China Guardian | China | 498 |
| Beijing Hanhai | China | 256 |
| Phillips de Pury | EUA | 226 |
| Beijing Council | China | 194 |
| Beijing Jiuge | China | 152 |

Fonte: Artprice

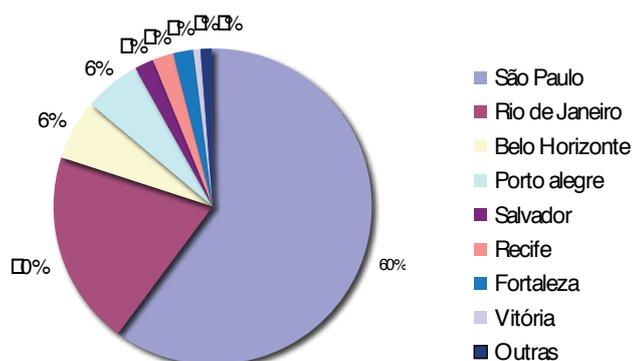
Dessa maneira, a segunda década do século inicia-se com uma alteração absolutamente

inconcebível poucos anos antes. O novo centro agora é formado pelo tripé China-Estados Unidos-Reino Unido. Ainda é muito cedo para avaliar as consequências dessa nova configuração do mercado de arte, mas provavelmente alguns elementos fundamentais já se encontram em mutação.

2. O mercado brasileiro

A partir de entrevistas com leiloeiros, fizemos uma aproximação do que parece ser o mercado brasileiro de artes visuais. Examinando oito capitais, a distribuição espacial por valores transacionados é muito semelhante àquela observada no mercado mundial, ainda que a concentração seja ainda mais acentuada. De fato, temos um grande mercado: São Paulo e Rio de Janeiro. Em conjunto, essas duas cidades respondem por cerca de 80% das vendas estimadas e constituem o centro desse mercado. Em seguida, encontramos uma periferia avançada formada por Belo Horizonte e Porto Alegre – cada uma com vendas estimadas em 6% do total. Depois, encontramos uma periferia atrasada composta de Salvador, Recife, Fortaleza e Vitória – cada uma com participações estimadas em menos de 2% do total.

gráfico 7: Distribuição estimada das vendas nas principais capitais (%)



Fonte: Elaboração nossa

Procuramos estabelecer correlações entre essa provável divisão do mercado e diversos

outros parâmetros socioeconômicos. Encontramos uma semelhança relevante com a distribuição da população de alta renda pelos estados da federação; população essa formada por cidadãos com renda pessoal acima de 20 salários mínimos mensais. Por esse critério, São Paulo, que conta com 55% dos cidadãos mais ricos, pode perfeitamente abrigar 60% do mercado brasileiro. O Rio de Janeiro, em segundo lugar, com 15% dos mais ricos, pode abrigar 20% das vendas do mercado brasileiro de arte — isso porque, como nos foi informado, uma parte substancial das compras no mercado carioca é realizada por clientes paulistas.

tabela 4: População com rendimentos acima de 20 salários mínimos nos estados selecionados (2007)

| Estados | População total do estado | Cidadãos de alta renda | % |
|-------------------|---------------------------|------------------------|-----|
| São Paulo | 39.827.570 | 412.890 | 55 |
| Rio de Janeiro | 15.420.375 | 114.633 | 15 |
| Minas Gerais | 19.273.506 | 69.776 | 9 |
| Rio Grande do Sul | 10.582.840 | 65.891 | 8 |
| Bahia | 14.080.654 | 35.827 | 5 |
| Pernambuco | 8.485.386 | 15.021 | 2 |
| Ceará | 8.185.286 | 14.890 | 2 |
| Espírito Santo | 3.351.669 | 15.481 | 2 |
| Total | 119.207.286 | 744.409 | 100 |

Fonte: Dados IBGE (2007a); elaboração nossa

A partir desses dados, podemos construir um Índice de Clientes Potenciais para Produtos Suntuários (ICPPS), que nos dará uma primeira aproximação da capacidade da população de adquirir bens de alto valor unitário, como as obras de arte. Esse índice será obtido pela divisão da população total do referido estado pelo número de cidadãos de alta renda (os que recebem acima de 20 salários mínimos mensais).

A aplicação dessa fórmula, com a multiplicação do numerador por mil, possibilitou-nos a construção da tabela 3, com o ICPPS para cada mil habitantes. A leitura da tabela permite observar que o valor médio, para os oito estados pesquisados, é de 65 pessoas de alta renda para cada mil cidadãos. Apenas São Paulo e Rio de Janeiro estão acima desse patamar. Nos demais estados, o número de cidadãos com alto poder de compra não somente é inferior como também é menor em comparação à população. Essa pode ser uma definição para a periferia do sistema de artes.

tabela 5: ICPPS por estado (2007)

| Unidade da federação | ICPPS |
|------------------------|-------|
| São Paulo | 104 |
| Rio de Janeiro | 74 |
| Minas Gerais | 36 |
| Rio Grande do Sul | 62 |
| Bahia | 25 |
| Pernambuco | 18 |
| Ceará | 18 |
| Espírito Santo | 46 |
| Média dos oito estados | 65 |

Fonte: Dados IBGE (2007a); elaboração nossa

3. A Lei Rouanet e as artes visuais no Brasil

Não são poucas as limitações no tocante à oferta de dados relativos às atividades culturais no Brasil. No entanto, mesmo os poucos dados existentes no país são frequentemente ignorados ou subutilizados na produção de conhecimentos sobre o setor de atividades culturais. Esse é o caso dos dados disponibilizados pelo Ministério da Cultura (Minc) acerca dos projetos aprovados e captados a partir da Lei n. 8.313/91 — a principal legislação federal de incentivo à cultura no Brasil —, mais conhecida como Lei Rouanet.

Na perspectiva de utilizar os poucos dados disponíveis no país para dar lastro às pesquisas sobre o setor cultural é que o estudo intitulado “A Lei Rouanet e a área de artes visuais em números”, realizado por Perla Sobrino Joia⁵, se torna relevante ao esboçar uma análise econômica preliminar da chamada Lei Rouanet (Lei n. 8.313/91). Trata-se de um texto original, de caráter exploratório e de organização dos dados disponíveis. Vejamos então o que esses dados fornecem como informação sobre o campo das artes visuais.

O conjunto desses dados permite afirmar, de modo pioneiro, que o peso relativo das artes visuais no contexto dos projetos e dos valores aprovados e captados através da Lei Rouanet é muito pouco significativo e caracterizado por uma forte concentração setorial e espacial. Vale aqui lembrar que o artigo 19 da lei, parágrafo 8, determina o estímulo ao pluralismo tanto estético-cultural quanto espacial, ou seja, a Lei Rouanet é, em si, avessa à concentração. No entanto, tal determinação legal não tem sido respeitada ao longo das duas décadas de existência da lei, haja vista as evidências de concentração setorial e espacial de suas práticas.

Vejamos esses dados de modo mais atento. Uma primeira observação refere-se ao fato de que após um tímido começo, quando o número de projetos aprovados era muito pequeno, houve um aumento expressivo no número de projetos aprovados, no período de 1996 a 2001. No período entre 2002 e 2009, esse crescimento avançou, consolidando-se num patamar bastante distinto daquele verificado nos anos iniciais de vigência da lei. No tocante aos projetos aprovados em artes visuais, podemos afirmar que, entre 1992 e 1995, repetiu-se o tímido começo, já mencionado. No período

⁵ Integrante de SÁ-EARP; KORNIS (2010, p. 171-256).

compreendido entre 1996 e 2001 ocorreu um crescimento significativo no número de projetos aprovados, embora esse crescimento tenha apresentado algumas flutuações. Esse comportamento repetiu-se com maior intensidade no período entre 2002 e 2009.

O ponto mais relevante a ser destacado é que os projetos aprovados em artes visuais entre os anos 1992 e 2009 representaram apenas 7,71% do total de projetos culturais aprovados nesse período, só superando os 5,5% relativos aos projetos culturais aprovados oriundos da área de Patrimônio Cultural, ou seja, é inferior ao número de projetos culturais aprovados nos campos da música, das artes cênicas, das humanidades, do audiovisual e das artes integradas.

Outro ponto relevante a ser considerado é o seguinte: se os projetos culturais aprovados no país estão fortemente concentrados (82,79%) nas regiões Sudeste e Sul, essa concentração é ainda maior (85,03%) quando se trata de projetos aprovados em artes visuais. Nesse sentido, vale informar que São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais concentram 65,91% do total de projetos culturais aprovados no país, enquanto os projetos aprovados em artes visuais relativos a esses três estados concentram 72,53% do total nacional nesse segmento.

O quadro exposto, quando convertido em valores aprovados em milhões de reais e o período de referência é de 1995 a 2009, não é menos eloquente: o valor total dos projetos aprovados em artes visuais no período mencionado representa apenas 7,59% do valor total dos projetos aprovados. Repetiu-se a forte concentração nas Regiões Sudeste e Sul (84,78%), e numa concentração ainda maior (89,49%) quando se trata do total aprovado em artes visuais.

Repetiu-se ainda a forte concentração em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, uma vez que esses três estados concentram 73,04% do valor total dos projetos aprovados no Brasil. Se considerarmos também o Rio Grande do Sul — que é o quarto estado que mais aprova em valores — esse grau de concentração sobe para 78,15%. Vale notar que o grau de concentração é ainda maior quando se trata do número de projetos aprovados em artes visuais; São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais concentram 78,89% e, se incluirmos Rio Grande do Sul, esse grau de concentração eleva-se para 84,64%.

Nossas observações, até o presente, consideraram apenas os projetos e valores aprovados. Passemos agora ao exame dos projetos e valores captados. A primeira constatação é que o número total de projetos captados na Lei Rouanet cresceu até 2007, mas, nos últimos dois anos, vem apresentando um decréscimo. Ademais, a captação esteve temporariamente concentrada no período entre 2002 e 2009: 78,57% dos projetos captados são relativos a esse período. No entanto, a concentração foi também espacial: a Região Sudeste concentrou 67,91% do total de projetos captados mas, se considerarmos a Região Sul (que concentra 18,31% desse montante), temos um grau de concentração que se eleva para 86,22% do total de projetos captados. Vale notar que esse grau de concentração é superior ao verificado em relação aos projetos aprovados, o que realça o descumprimento do artigo 19, parágrafo 3, da Lei Rouanet.

No tocante ao número total de projetos captados em artes visuais, podemos constatar que ele reproduz — embora de modo mais irregular — o padrão de crescimento verificado quanto ao número total de projetos captados. Aqui também o grau de concentração dos projetos captados (75,47%) é superior ao grau de concentração dos projetos aprovados. A concentração espacial é também mais elevada: a Região Sudeste acaba por concentrar 74% dos projetos captados em artes visuais e, uma vez somada à Região Sul (14,45%), teremos então um grau de concentração de 88,45%. Vale observar que o estado do Espírito Santo representa muito pouco no quadro da Região Sudeste, de modo que essa concentração está afeta, de fato, a São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Considerando-se que Santa Catarina também representa pouco no quadro da Região Sul, o grau de concentração dessa região está afeto, de fato, ao Paraná e (depois) ao Rio Grande do Sul. No entanto, não é apenas no plano dos estados que a concentração se acentua, dado que é grande o contraste regional em termos de projetos captados, entre as Regiões Sudeste e Sul, de um lado, e as Regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste, do outro.

O reverso dessa concentração fica mais evidente quando consideramos o número de projetos captados por unidade da federação. Vejamos: os estados do Acre, Amapá, Piauí, Roraima e Tocantins nunca tiveram um único projeto captado em artes visuais; os estados de Alagoas, Amazonas, Espírito Santo, Maranhão, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Paraíba nunca chegaram a ter uma dezena de projetos captados em artes visuais. Portanto, praticamente a metade das unidades

da federação apresenta uma situação desoladora nesse quesito, duas décadas de história da Lei Rouanet. Esse quadro não é muito atenuado quando consideramos os estados de Sergipe, Pará e Ceará, que só chegaram à casa da segunda dezena de projetos captados em artes visuais.

Assim, se considerarmos que Bahia, Goiás, Pernambuco e Santa Catarina só alcançaram a terceira dezena de projetos captados em artes visuais, e considerarmos também que o Distrito Federal não logrou ter uma centena desses projetos, temos uma enorme concentração em apenas cinco estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul. E esse dado é claro: apenas esses cinco estados passaram do patamar de 100 projetos captados em artes visuais ao longo das duas décadas de existência da lei, o que é muito pouco, especialmente se levamos em conta as enormes diferenças de escala no interior desse reduzidíssimo conjunto de unidades da federação.

Todavia, além dessa concentração temos o caráter diminuto da escala e, nesse sentido, o que fala mesmo da mesquinhez do peso relativo das artes visuais, no total dos projetos captados pela Lei Rouanet, é o fato de que esse segmento representa apenas 7,88% desse total, sendo o de menor peso relativo no conjunto. A comparação com as áreas de artes cênicas e de música, que lideram a captação de recursos através da lei, deixa claro que tais áreas detêm respectivamente 20,15% e 20,37% do total de projetos captados, o que significa que cada uma delas apresenta um peso relativo três vezes maior do que o verificado em artes visuais.

Na perspectiva espacial, a Região Sudeste sozinha concentrou 80,26% dos valores captados, e, se considerarmos também a Região Sul com seus 9,86% desses recursos, teremos um grau de concentração de 90,16% do valor total captado através da Lei Rouanet. Considerando-se o valor total captado em artes visuais, as Regiões Sudeste e Sul concentram respectivamente 77,04% e 15,56%, o que produz um grau de concentração de 92,60%; grau superior ao encontrado no conjunto das áreas. Além de um maior grau de concentração a Região Sudeste tem um valor médio captado por projeto de 451.053 reais, enquanto a Região Sul, que concentra o segundo maior valor captado, tem um valor médio captado por projeto de 206.148 reais.

Vejamos agora, de modo mais desagregado, a área das artes visuais. O MinC subdividiu essa área em oito segmentos: artes integradas, cartazes, exposição itinerante, cartelinha, fotografia, gravuras, gravura e plásticas. Não são poucas as fragilidades dessa desagregação, mas mesmo assim ela permite constatar uma forte concentração no segmento “plásticas”, que concentrou, no período que vai de 1992 a 2009, cerca de 60% do total de projetos aprovados para essa área. Se incluirmos o segmento “exposição itinerante”, que concentrou 28% dos projetos aprovados, o grau de concentração sobe para cerca de 88%. Assim, tendo em vista que os segmentos “artes integradas”, “cartelinha”, “cartazes”, “gravuras” e “gravura” têm pouquíssimo peso, no tocante ao número de projetos aprovados, o grau de concentração pode subir para 97,36% se somarmos aos dois segmentos líderes o segmento “fotografia”. Essa concentração fica evidente ao examinarmos o número de projetos aprovados em artes visuais por segmento e por ano.

A concentração espacial nas Regiões Sudeste e Sul se faz representar quando examinamos os projetos aprovados nos segmentos líderes da área de artes visuais. A concentração espacial nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul é clara. A concentração espacial dos projetos captados em artes visuais por segmento/ano reflete a concentração na Região Sudeste. No entanto, como já vimos, essa é apenas uma das faces do processo de concentração de projetos e recursos captados através da Lei Rouanet.

A concentração setorial é também clara. Se considerarmos os valores aprovados em artes visuais observamos que os segmentos “plásticas” e “exposição itinerante” concentram respectivamente 59,40% e 32,96% dos recursos. Esse grau de concentração reflete-se quando examinamos os valores relativos a projetos captados — mas aqui vale notar que o número de projetos captados em “plásticas” é quase o dobro do número de projetos captados em “exposição itinerante”, que, por sua vez, é cerca de quatro vezes maior que o número de projetos captados em “fotografia”.

Assim, podemos afirmar que o peso relativo da área de artes visuais no contexto projetos/valores aprovados e captados através da Lei Rouanet, ao longo das duas décadas de existência, é muito pouco significativo. Podemos também afirmar que

a área de artes visuais apresenta uma forte e indesejável (pois contraria o texto da própria Lei n. 8.113/91) concentração espacial e setorial de projetos e de valores aprovados e captados. A concentração setorial mencionada acabou por produzir um desequilíbrio na distribuição de recursos, concentrando-os nas categorias “plásticas” e “exposição itinerante”.

Em suma, a Lei Rouanet, nas suas duas décadas de existência, acumulou um amplo conjunto de indesejáveis características concentradoras com amplas consequências excludentes. E tais características concentradoras não favorecem, em nada, o desenvolvimento da produção, difusão, comercialização e do consumo no campo das artes visuais.

4. Considerações finais

O mercado mundial de arte é, como vimos, fortemente concentrado e hierarquizado. As mudanças recentes da economia mundial podem e devem alterar a composição dos países que integrarão seu centro, sua periferia avançada e sua periferia atrasada. No entanto, esse potencial de alteração no grau de concentração e na composição das hierarquias do mercado mundial de arte, que inclui a China no centro desse mercado, não altera, em princípio, sua natureza restritiva e excludente. Assim, o mercado mundial de arte envolve e continuará envolvendo apenas um relativamente pequeno subconjunto das nações, no horizonte temporal previsível. E mais: é possível que a expansão do mercado mundial de arte venha a ocorrer muito mais pelo crescimento da sua periferia atrasada do que pelo crescimento do seu centro ou mesmo da sua periferia avançada.

O mercado brasileiro de artes visuais representa apenas algo entre 0,25% e 0,50% do mercado mundial de arte. Estamos na esfera da periferia atrasada, a despeito da retórica euforizante de agentes do mercado e mesmo do governo. O crescimento do mercado brasileiro de arte terá de ser muito intenso para que sua participação no mercado mundial de arte seja ampliada. Teremos de crescer algo entre 800% e 1.000% para efetuarmos uma transição da periferia atrasada para a periferia avançada desse mercado. Considerando a instabilidade da economia e do quadro político internacional é, no mínimo, difícil realizar tal façanha, mesmo no prazo de uma década.

Os resultados da experiência de duas décadas da Lei Rouanet no campo das artes visuais, como já verificado, deixa claro que é necessário realizar uma revisão desse instrumento originalmente construído para reduzir desigualdades. Nessa perspectiva, a promoção do desenvolvimento da área de artes visuais (e da área cultural em geral) exige a produção de estudos econômicos que permitam o conhecimento de seu perfil, o que praticamente inexistente até o momento. Isso exige a ampliação do esforço de produção de dados e a formação de equipes de profissionais especializados capazes de analisar os problemas da área e de sugerir soluções alternativas de maior eficácia.

5. Referências bibliográficas

ALEXANDER, Victoria D. State support for artists: the case of the United Kingdom in a New Labour Environment and beyond. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2007, v. 37, n. 3.

ARNAUD, Rachel. Rachel Arnaud e o olhar contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

AZIMI, Roxana. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets: The essential guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

BARBOSA, Kátia Mindlin Leite. In: GOODWIN, James. *Op. cit.*, 2008.

BELLINI, Andrea (Ed.). *Collecting contemporary art*. JRP/Ringier, sd.

BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BUCK, Louisa; GREER, Judith. *Owning art. The contemporary art collector's handbook*. London: Culture Shock Media Ltd, 2006.

DAVIS, Ron. *Art dealer's field guide. How to profit in art buying and selling valuable printings*. Jacksonville, Florida: Capital Letters Publ., 2005.

FABRIS, Annateresa. Um "fogo de palha aceso": considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: FABRIS, Annateresa; OSÓRIO, Luiz Camillo. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008.

FABRIS, Annateresa; OSÓRIO, Luiz Camillo. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008.

FELD, Alan L. Revisiting tax subsidies for cultural institutions. *Journal of Cultural Economics*, 2008, v. 32.

FERREIRA, José Bento. O trabalho do olhar. In: ARINAUD, Rachel. Rachel Arnaud e o olhar contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FLO RIDA, Richard. *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2002.

FUNARTE. *Cultura em números*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

GLASGOW, Mary. The concept of the Arts Council. In: KEYNES, Milo. *Essays on John Maynard Keynes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets. The essential guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

HALL, Jayson Y. Lobbying for arts and culture: from the culture wars to the rise of new issues. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2005, v. 35, n. 3.

HUNTER, Lisa. *The intrepid art collector. The beginner's guide to finding, buying, and appreciating art on a budget*. New York: Three Rivers Press, 2006.

IBGE (2007a). *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006*. Rio de Janeiro: IBGE.

IBGE (2007b). *Sistema de informações e indicadores culturais: 2003-2005*/IBGE, diretoria de pesquisas. Rio de Janeiro: IBGE.

JEFFRY, Joan. Managing uncertainty: the visual art market for contemporary art in the United States. In: ROBERTSON, Iain (Ed.). *Understanding international art markets and management*. London and New York: Routledge, 2005.

KRÄUSSL, Roman. The German art market. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets. The essential guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

MANKIN, Lawrence D.; PERRY, Ronald W.; JONES, Phil; CAYER, N. Joseph. Executive directors of local arts agencies: who are they? *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2006, v. 36, n. 2.

MARONTATE, Jan. Technical standards and institutionalization processes in the New Deal art projects. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2004, v. 33, n. 4.

MCANDREW, Claire (Ed.). *Fine art and high chance. Expert advice in the economics of ownership*. New York: Blumberg Press, 2010.

MORAES, Frederico. [Texto sem título]. In: GALERIE, Petit. *Um avião da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996.

MORTAROTTI, Sara. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets. The essential guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

MORAES, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOUREAU, Nathalie; SAGOT DUVAROUX, Dominique. *Le marché de l'art contemporain*. Paris: La Découverte, 2006.

PFISTER, Renée. *Tax matters*. In: ROBERTSON, Iain (Ed.). *Understanding international art markets and management*. London and New York: Routledge, 2005.

REVIKIN, Sergei. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets. The essential guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

ROBERTSON, Iain (Ed.). *Understanding international art markets and management*. London and New York: Routledge, 2005.

_____. *The international art market*. In: ROBERTSON, Iain (Ed.). *Understanding international art markets and management*. London and New York: Routledge, 2005.

_____. *The emerging art markets for contemporary art in East Asia*. In: ROBERTSON, Iain (Ed.). *Understanding international art markets and management*. London and New York: Routledge, 2005.

ROBERTSON, Iain; CHONG, Derrick (Eds.). *The art business*. London and New York: Routledge, 2008.

ROBERTSON, Iain; TSENG, Victoria; SINGH, Sonal. "Chindia" as an art market. In: ROBERTSON, Iain; CHONG, Derrick (Eds.). *The art business*. London and New York: Routledge, 2008.

ROODHOUSE, Simon. *The unreliability of cultural management information: deChing the Visual Arts*. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2006, v. 31, n. Spring.

ROPNER, Ruddy; HIRAKAWA, Kumiko. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets. The essencial guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

SÁDEARP, Fabio; KORNIS, George. *Estudo da cadeia produtiva das artes visuais – Relatório final consolidado*. Rio de Janeiro: IE/UFRJ, 2010.

THOMPSON, Don. *The \$ 12 million dollars studied shark. The curious economics of contemporary art*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2008.

THORNTON, Sarah. *Seven days in the art world*. New York and London: WW. Norton and Co., 2008.

TOPIC, Steven. *A presença do Estado na economia política do Brasil de 1889 a 1930*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TRUYOLS, Ayna; ROMERO, Fernando. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art markets. The essencial guide to collectors and investors*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.

URICE, John K.; EYYGOGLU, B. Baikal. *Executive and managerial perceptions of means and effects of budget reductions in state art agencies: a preliminary report of a national study*. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2005, v. 35, n. 3.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.





“economias” Das exposições De arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa

ana I et/Cla Fial Ho* e il ana selt zer goldstein**

* Mestre em Développement de Projets et Gestion Culturelle pela Université Lumière □ Lyon II; doutora em sciences de l'art et du langage pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)/Paris; docente na Faculdade Santa Marcelina e consultora em gestão cultural.

** Mestre em direction de projets culturels pela Université Sorbonne Nouvelle □ Paris 3; doutora em antropologia social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); docente na Fundação Getúlio Vargas e no Centro Universitário Senac, atuando também como consultora em projetos socioculturais.

Introdução

O trabalho que apresentamos no seminário organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa foi um recorte da pesquisa “Economia das exposições de arte contemporânea”, realizada em 2010, no âmbito de um convênio entre o Ministério da Cultura, a Fundação Iberê Camargo e o Fórum Permanente¹. O objetivo da pesquisa era a realização de um estudo-piloto que contribuísse para a elaboração de políticas públicas adequadas ao setor e que também constituísse uma ferramenta de trabalho para as próprias instituições em suas estratégias de gestão e desenvolvimento².

Para tanto, fizemos primeiramente um mapeamento das instituições que promovem ações no campo da arte contemporânea nas diferentes regiões do Brasil para depois, numa segunda etapa, proceder à coleta de dados detalhados – qualitativos e quantitativos – referentes à elaboração e execução de uma programação voltada à arte contemporânea.

Apresentaremos a seguir uma análise de parte dos dados gerados pelo estudo, destacando alguns aspectos particularmente relevantes para a reflexão sobre políticas públicas para o setor.

Constituição do universo da pesquisa e das amostras

A primeira fase da pesquisa consistiu em um levantamento das instituições brasileiras que promovem ações – mesmo que não exclusivamente – no segmento da arte contemporânea. Um universo de cerca de 80 equipamentos culturais recebeu um formulário inicial a ser preenchido com informações sobre seus modelos de gestão, governança e programação e ainda com dados quantitativos, como número médio de visitantes e orçamento global.

¹ Diversos profissionais, além das autoras do presente texto, estiveram envolvidos na pesquisa. Mais informações em: <http://www.forumpermanente.org/.rede/ee/instituicoes/responsaveis/pelo/projeto>.

² Como se nota, utilizamos o termo economia em sua acepção mais ampla, na fronteira entre a sociologia e a economia, que encontra respaldo na tradição da sociologia da arte iniciada por Pierre Bourdieu (2003, 2007a, 2007b). Referimo-nos às escolhas, estratégias, priorizações, limitações e trocas de diversas naturezas que informam as ações empreendidas no universo da arte contemporânea no Brasil. Assim, dados econômicos, no sentido estrito do termo – tais como informações orçamentárias e sobre as fontes de recursos –, compuseram apenas uma parte de nossas preocupações.

A segunda etapa verticalizou e agregou informações qualitativas a 25 equipamentos culturais selecionados, com ênfase na programação de exposições de arte contemporânea.

Critérios para recorte da amostra

Cinco critérios principais nortearam a seleção das amostras:

1. Os equipamentos culturais deveriam ser formalmente constituídos.
2. Precisariam estar (ou ter estado) em atividade havia cinco anos ou mais.
3. Deveriam realizar, no mínimo, duas exposições de arte contemporânea por ano.
4. O tipo de produção fomentada ou exibida nos equipamentos culturais deveria estar de acordo com os critérios de definição sociológica da arte contemporânea, quais sejam, a legitimidade dentro do sistema de arte³ e a visibilidade dos artistas em âmbito nacional ou internacional.
5. A lista final deveria contemplar equipamentos culturais de tipologia e localização diversificados.

Os primeiros três critérios — ser formalmente constituído, ter no mínimo cinco anos de atividade e organizar ao menos duas exposições anuais — pretenderam garantir que todos os equipamentos culturais pesquisados contassem com atuações e metodologias minimamente consolidadas, que suas respostas se pautassem em experiências concretas e acumuladas ao longo do tempo.

Isso porque partimos da hipótese de que a constituição formal do equipamento cultural aumenta suas possibilidades de receber recursos públicos e privados. A exigência de continuidade da programação permite delimitar, na amostra, instituições que efetivamente tenham a arte contemporânea entre seus focos principais, contemplando, de modo siste-

³ No âmbito de nossa pesquisa, inspiradas em autores como Alain Quemin (2001), Nathalie Heinrich (1998) e Raymonde Moulin (1992), consideramos sistema de arte a rede que compreende todos os sujeitos e organizações envolvidos na produção, na exibição, na avaliação, na divulgação, na circulação e na comercialização das artes. Fazem parte do sistema de arte os artistas individuais, os coletivos de artistas, as galerias do mercado primário e secundário, as casas de leilões, as residências artísticas, as escolas de artes, os museus de arte, as bienais, as publicações especializadas, os críticos, curadores, diretores de instituições, consultores em artes, historiadores da arte e até cientistas sociais especializados. Todos eles intervêm, de alguma maneira, na complexa cadeia que viabiliza a arte contemporânea.

mático, esse domínio específico da produção cultural. Eliminaram-se, assim, equipamentos culturais que só realizam eventos e projetos de arte contemporânea esporadicamente.

No que concerne ao quarto critério de recorte da amostra — alinhamento com definições da sociologia da arte —, foi o partido teórico que tomamos, cientes das controvérsias que envolvem a definição de arte contemporânea, inclusive entre os próprios gestores dos equipamentos culturais que participaram da pesquisa. A noção de arte contemporânea foi usada por eles, algumas vezes, de modo fluido e impreciso. Nas entrevistas ouvimos, por exemplo, que a arte contemporânea é aquela que “dialoga com questões do mundo contemporâneo [...] e faz ligações com todos os movimentos, audiovisual, videoarte etc.”; ou então aquela que “acaba com as barreiras entre escultura, pintura e gravura e compreende a arte conceitual, na qual o artista não põe as próprias mãos na obra”. Um terceiro equipamento considera um dos aspectos fulcrais da arte contemporânea a problematização da própria linguagem artística.

Como se vê, trata-se de um objeto de contornos nada consensuais. Se nossos entrevistados apontaram aspectos formais em suas respostas, as seguradoras e alfândegas, por sua vez, utilizam o critério cronológico, tanto no Brasil como no exterior (BUENO, 2010). Já do ponto de vista da sociologia, que adotamos aqui, a visibilidade, a circulação, o reconhecimento das instâncias de legitimação e o potencial transgressivo são os fatores determinantes da arte contemporânea, muito mais que quaisquer propriedades formais das obras⁴ (HEINICH, 1998; ZOLBERG, 2006; MOULIN, 1992; CAUQUELIN, 2005).

No tocante ao quinto critério — diversidade tipológica e geográfica —, a ideia era trazer a realidade de organizações com diferentes volumes orçamentários e vocações (de museus com acervo a salas expositivas sem acervo, de espaços independentes a

⁴ Pautando-nos pela abordagem de Anne Cauquelin (2005), consideramos como arte contemporânea a arte inserida numa rede de interações que ultrapassa fronteiras regionais; que dialoga com tendências e movimentos recentes e que conta com o aval das instâncias de produção de conhecimento e informação, tais como a mídia e a universidade. Adicionalmente, levando em conta as considerações de Nathalie Heinich (1998) — para quem é crucial a assinatura de um artista contemporâneo, assim considerado por seus pares e pelas demais instâncias de legitimação —, deixamos de fora qualquer produção de caráter artesanal, utilitário, religioso, popular ou coletivo, bem como criações que não fossem assinadas por artistas reconhecidos como tais por críticos, outros artistas, curadores e pelo mercado de arte.

centros culturais multidisciplinares) localizadas dentro ou fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, de forma a contemplar as cinco regiões do país.

Alcance do mapeamento

Na primeira fase, 52 equipamentos culturais dos 80 inicialmente contatados responderam à pesquisa, um índice, portanto, de 66%. Na segunda fase, 18 dos 25 contatados responderam, ainda que parcialmente, ou seja, 72%.

Apesar da boa vontade em colaborar da maioria das instituições e de seu reconhecimento acerca da importância da pesquisa, nenhuma foi capaz de fornecer as informações no formato pedido ou em relação a todo o período solicitado. Muitos equipamentos não possuem (ou não têm condições de coletar) dados financeiros relativos às suas atividades. Assim, restaram muitas lacunas ao cabo do processo. Essas lacunas são, por si sós, indício claro da fragilidade do setor analisado.

As instituições que responderam, ainda que de forma parcial, à primeira etapa da pesquisa foram:

tabela 1: Equipamentos culturais pesquisados e sua distribuição regional – 1ª etapa

| Equipamentos culturais respondentes 1ª etapa |
|--|
| Associação Capacete Entretenimentos/ RJ |
| Associação Cultural Videobrasil/ SP |
| Atelier Subterrânea/ RS |
| Casa Andrade Muricy/ PR |
| Casa das Onze Janelas/ PA |
| Casa da Ribeira Cultura & Educação/ AL |
| Casa de Cultura Laura Alvim/ RJ |
| CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte/ MG |
| Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ |
| Centro Cultural Banco do Brasil/ SP |
| Centro Cultural Banco do Nordeste/ CE |

| |
|--|
| Equipamentos culturais respondentes 1ª etapa |
| Centro Cultural dos Correios/ RJ |
| Centro Cultural São Paulo/ SP |
| Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas/ AM |
| Escola de Artes Visuais do Parque Lage/ RJ |
| Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul/ RS |
| Fundação Bienal de São Paulo/ SP |
| Fundação Casa França-Brasil/ RJ |
| Fundação Clóvis Salgado/ MG |
| Fundação Cultural Badesco/ SC |
| Fundação Eva Klabin/ RJ |
| Fundação Iberê Camargo/ RS |
| Fundação Joaquim Nabuco/ PE |
| Fundação Vera Chaves Barcellos/ RS |
| Galeria da Faculdade de Artes Visuais □ Espaço Antônio Péclat □ Universidade Federal de Goiás/ GO |
| Instituto Cultural Brasil Estados Unidos □ ICBEU/ Manaus/ AM |
| Instituto de Arte Contemporânea/ SP |
| Instituto Inhotim/ MG |
| Instituto Itaú Cultural/ SP |
| Instituto Meyer Filho/ SC |
| Instituto Moreira Salles/ RJ |
| Instituto Tomie Ohtake/ SP |
| Paço Imperial/ MinC/ Iphan/ RJ |
| Museu Castro Maya/ RJ |
| Museu da Imagem e do Som/ SP |
| Museu de Arte Contemporânea da USP/ SP |
| Museu de Arte Contemporânea de Niterói/ RJ |
| Museu de Arte Contemporânea do Paraná/ PR |
| Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul/ RS |

| |
|---|
| Equipamentos culturais respondentes 1ª etapa |
| Museu de Arte da Pampulha/ MG |
| Museu de Arte da UFPR □ MusA/ PR |
| Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli □ Margs/ RS |
| Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães □ Mamam/ PE |
| Museu de Arte Moderna da Bahia/ BA |
| Museu de Arte Moderna de São Paulo/ SP |
| Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ RJ |
| Museu Murillo La Greca/ PE |
| Museu Nacional de Brasília/ DF |
| Museu Vale/ ES |
| Museu Victor Meirelles/ Ibram/ MinC/ SC |
| Paço das Artes/ SP |
| Pinacoteca do Estado de São Paulo/ SP |

Aqui, é necessário abrir um parêntese. O agrupamento regional dos 52 respondentes da primeira etapa da pesquisa revela que, ainda que tenha havido preocupação em garantir representatividade de todas as regiões, algumas estão mais presentes que outras. Com efeito, tivemos dificuldade em encontrar espaços com uma programação consistente voltada à arte contemporânea em capitais como Campo Grande ou Vila Velha. Assim, o que à primeira vista pode parecer um problema metodológico apenas traduz a realidade do país. Vale destacar duas pesquisas recentes que mostram o quanto o montante de recursos, bens e serviços culturais é desigualmente distribuído no Brasil.

O estudo "Investimento do poder público estadual na cultura brasileira", baseado em dados secundários publicados bimestralmente pelas Secretarias da Fazenda ou das Finanças dos governos estaduais, revela que, de 2007 a 2009, São Paulo liderou o ranking anual de aportes orçamentários estaduais à área cultural (cerca de 35% do total). Os estados da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais também costumam figurar entre as cinco primeiras posições. No tocante ao mecenato privado, o anuário de estatísticas do Ministério da Cultura (MinC,

2010), que reúne informações sobre projetos aprovados nas leis de incentivo fiscal, mostra que, nos anos 2005 e 2006, projetos culturais da Região Sudeste conseguiram captar entre 10 e 100 vezes mais recursos do que nas demais regiões, pois ali se concentram as grandes empresas que podem usar a Lei Rouanet. Já a Região Norte fica sempre em último lugar, com números inexpressivos. Tanta concentração acabou se refletindo na amostra da pesquisa, apesar de nossos esforços em abranger equipamentos culturais de diversas partes do país.

gráfico 1: Distribuição regional dos equipamentos pesquisados – 1ª fase

No conjunto da amostra, buscamos também a diversidade tipológica, conforme mostra o gráfico a seguir:

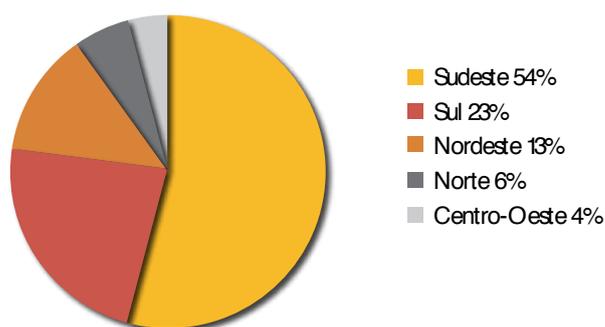
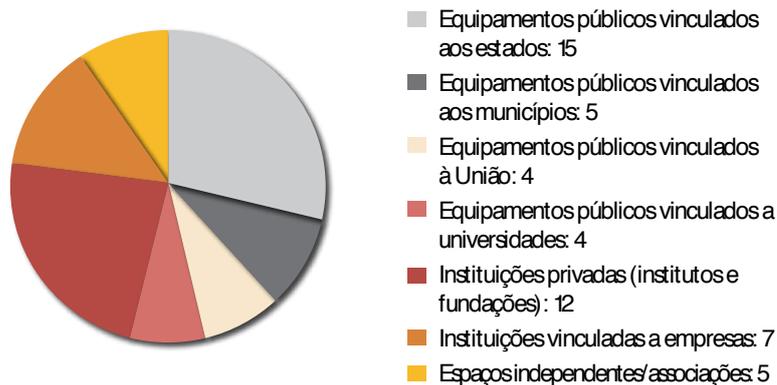


gráfico 2: Tipologia dos equipamentos respondentes – 1ª fase



Outra preocupação, na etapa seguinte, foi garantir a participação de equipamentos públicos e dos privados de interesse prioritário para o Ministério da Cultura na época, conforme tabela a seguir:

tabela 2: Equipamentos culturais – 2ª fase

| |
|---|
| Equipamentos culturais respondentes – 2ª fase |
| Casa das Onze Janelas/ PA |
| Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ |
| Centro Cultural Banco do Nordeste/ CE |
| Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul/ RS |
| Fundação Bienal de São Paulo/ SP |
| Fundação Iberê Camargo/ RS |
| Instituto Inhotim/ MG |
| Instituto Tomie Ohtake/ SP |
| Paço Imperial/ MinC/ Iphan/ RJ |
| Museu de Arte Contemporânea da USP/ SP |
| Museu de Arte Contemporânea do Paraná/ PR |
| Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães □ Mamam/ PE |
| Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ RJ |
| Museu Nacional de Brasília/ DF |
| Museu Vale/ ES |
| Museu Victor Meirelles/ Ibram/ MinC/ SC |
| Paço das Artes/ SP |
| Pinacoteca do Estado de São Paulo/ SP |

A tabela 2 indica que a concentração regional permaneceu na segunda fase e que a diversidade regional e a heterogeneidade tipológica foram igualmente mantidas.

Resultados

Heterogeneidade de perfil dos equipamentos culturais

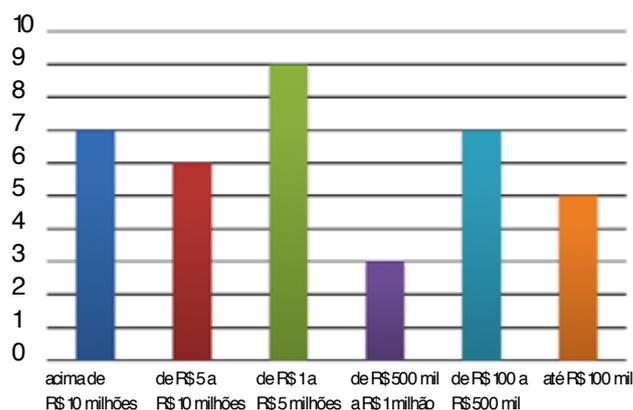
O mapeamento revelou, em primeiro lugar, elevada diversidade de modelos de gestão, financiamento e programação.

Existem equipamentos culturais financiados quase integralmente com verba pública, como o MAM da Bahia, e aqueles sem nenhum recurso público, como o MAM do Rio. Já no caso de Inhotim, o orçamento é composto de uma combinação tripartite de recursos próprios, leis de incentivo fiscal e recursos públicos. Existem centros culturais multiuso sem acervo, como o Paço Imperial do Rio de Janeiro, e equipamentos cuja programação é totalmente baseada em seu acervo, como Inhotim. Mas há também aqueles que levam paralelamente uma programação baseada no acervo histórico e outra programação com mostras de arte contemporânea, como ocorre no Museu Vale, em Vitória, no Espírito Santo, e no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis.

Fontes de recursos e escala orçamentária

Nem todos os 52 equipamentos participantes da primeira etapa da pesquisa informaram o seu orçamento anual. Dentre os respondentes (37), a maioria (22) tem orçamento acima de 1 milhão de reais/ano.

gráfico 3: Número de equipamentos por escala orçamentária



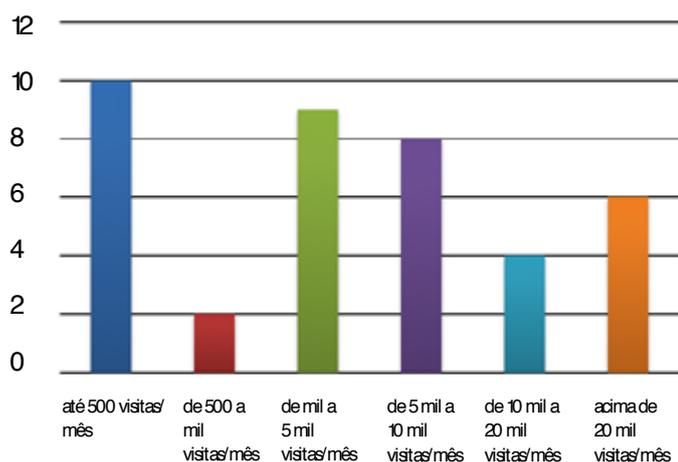
Em relação à composição orçamentária, 28 equipamentos declararam receber aportes públicos, sendo alguns entidades privadas, como o Instituto Tomie Ohtake, a Bienal do Mercosul e a Bienal de São Paulo. Entre as 33 instituições que utilizam leis de incentivo, 9 afirmam que essa fonte corresponde a 50% ou mais do seu orçamento.

Outra fonte de recursos importante, sobretudo para as estruturas menores e para a totalidade dos espaços independentes, são os editais públicos e privados. Eles aparecem como propulsores das atividades dos espaços independentes e também desempenham um papel fundamental na composição orçamentária das pequenas estruturas, tanto para a realização de exposições quanto para a aquisição de acervo, sejam essas instituições públicas ou não, como a Casa da Fibreira, em Natal, a Casa das Onze Janelas em Belém, e o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Taxas de visitação

De forma geral, um número significativo de equipamentos culturais tem baixas taxas de visitação – 12 deles recebem até mil visitas/mês e o grupo com mais de 20 mil visitas por mês compreende apenas 6 equipamentos, conforme podemos observar no gráfico a seguir:

gráfico 4: Número de equipamentos por número de visitantes/mês



Em alguns casos, existe correlação entre o orçamento e a visitação, mas nem sempre os equipamentos com o maior orçamento detêm a maior visitação. No caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo orçamento é de quase 30 milhões de reais, existe tal equivalência, tendo esse equipamento uma média de 55 mil visitantes/mês. Já no caso do Museu de Arte Moderna da Bahia, com um orçamento anual de menos de 2 milhões de reais, a visitação é uma das mais altas: 20 mil visitas/mês. O Paço Imperial tem uma das maiores visitações, assim como o Museu Nacional. O primeiro possui um orçamento baixo e o segundo não possui orçamento específico, mas ambos são atrações turísticas em suas cidades e patrimônios arquitetônicos importantes.

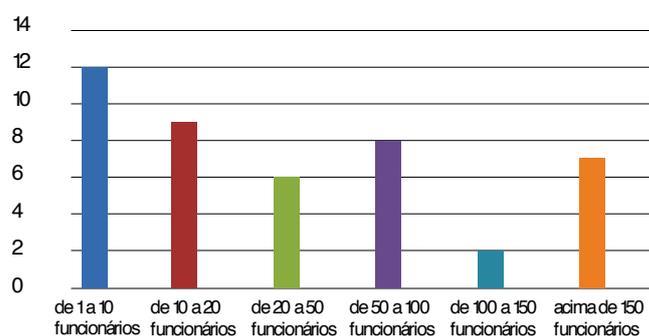
As instituições que reúnem várias expressões e atividades artísticas tendem a concentrar grande número de visitantes (Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo, Fundação Clóvis Salgado), mas elas, em geral, forneceram informações gerais sobre a taxa de visitação sem especificar o número referente às exposições.

Outro aspecto a ser levado em conta quando se pensa em taxa de visitação é o contexto. Os números só fazem sentido se pensarmos no perfil da instituição e no lugar onde ela está implantada (em que cidade e qual sua população), se o equipamento tem outros atrativos além da arte contemporânea (como é o caso dos centros culturais) ou ainda se constitui um local de visitação turística. Além disso, um índice que pode parecer baixo para os parâmetros de São Paulo pode não o ser se o contexto for Natal ou Florianópolis, por exemplo.

Recursos humanos

Buscamos avaliar a escala dos equipamentos de acordo com o número de funcionários.

gráfico 5: Número de equipamentos por número de funcionários



Como ilustra o gráfico 5, a maioria das instituições respondentes (27) tem até 50 funcionários e somente um grupo reduzido (6) conta com mais de 150 colaboradores.

Outro aspecto relevante é que a maioria dos equipamentos culturais (39) tem funcionários terceirizados, dentre os quais 14 apresentam um número desses funcionários que equivale ou supera o de permanentes e comissionados⁵. Somente 4 equipamentos informaram não ter nenhum funcionário terceirizado; os demais equipamentos não informaram.

A esse respeito, na fase qualitativa da pesquisa, ouvimos depoimentos sugerindo que a rotatividade de colaboradores — devido às descontinuidades na gestão, ao alto grau de terceirização de mão de obra e à baixa remuneração praticada no setor — afeta a qualidade dos programas desenvolvidos e dificulta o acúmulo de know-how e o próprio registro da memória institucional. Um respondente da pesquisa lamentou, por exemplo, que dois dos mais experientes colaboradores de seu equipamento cultural tenham partido para o exterior em busca de melhores perspectivas de trabalho. Já o dirigente de outro equipamento cultural justificou não ter entregado os documentos solicitados por nossos pesquisadores em virtude da substituição de vários funcionários, o que impossibilitou a localização dos documentos.

Políticas de acervo e documentação

Embora 35 equipamentos possuam acervo próprio, o que equivale a 67% dos respondentes, apenas 20 informaram ter uma política de aquisição de acervos, o que representa 38% da amostra. Dentre as instituições que afirmaram possuir uma política de aquisição de acervos, somente 16 a detalharam. Entre os equipamentos que indicaram ter uma política de aquisições bem estruturada — ou seja, baseada em critérios técnicos como lacunas do acervo e identidade da instituição, em vez de apenas depender das preferências da diretoria ou do conselho consultivo — estão a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a

⁵ Nas últimas duas décadas, mudanças nas relações de trabalho vêm ocorrendo, em escala global, em diversos setores da economia. A crescente polivalência dos profissionais, a redução no número de trabalhadores sem queda de produtividade e a terceirização de parte da produção caracterizam o que alguns autores chamam de "toyotismo" (GOUNET, 1999). André Gorz traduz a situação nos seguintes termos: "A pessoa deve tornar-se uma empresa, um capital — o que exige ser continuamente reproduzido, modernizado, alargado, valorizado [...] obrigando-se a se impor os constrangimentos necessários para assegurar a viabilidade e a competitividade da empresa que ela é" (GORZ, 2003:25). Tal afirmação, sem dúvida, aplica-se também ao setor cultural no Brasil.

Associação Cultural Videobrasil, o Instituto Itaú Cultural, a Fundação Joaquim Nabuco, o MAM/Bahia, o Museu da Imagem e do Som e a Casa das Onze Janelas.

Do ponto de vista das políticas de documentação, chamou-nos a atenção que alguns equipamentos se restrinjam a arquivar fôlderes e catálogos. Outros implementaram recentemente ou ainda estão em processo de implementação de uma política de documentação e memória. Isso ajuda a entender por que as instituições tiveram tamanha dificuldade em organizar a lista que solicitamos com informações básicas (título, curador, período) sobre as exposições de arte contemporânea realizadas entre 2000 e 2010.

Programação

Ao todo, 1.967 exposições realizadas foram listadas pelos 37 equipamentos, dentre as quais 617 foram acompanhadas da edição de catálogos (31%) e apenas 90 fizeram parte de alguma itinerância (4,57%). A Pinacoteca de São Paulo lidera isolada o posto de instituição que realiza o maior número de exposições por ano. As Bienais, por sua própria natureza, têm a menor média.

A maioria das demais instituições respondentes realiza até dez exposições anualmente. Tomando-se as instituições que informaram tanto seu orçamento anual como os valores investidos em exposições, concluímos que a porcentagem destinada às mostras varia entre 10% e 75%.

Apesar das grandes variações orçamentárias das exposições temporárias, podemos concluir que o percentual médio investido em curadoria é, para a maioria das instituições, de 3% a 10% do orçamento daquele projeto. Notamos também que a remuneração dos curadores – cujos nomes costumam se repetir de uma exposição a outra e de uma instituição a outra – é a mais elevada dessa cadeia, que os artistas raramente recebem pró-labores e, quando os recebem, são módicos.

Por fim, na análise das exposições temporárias, impressiona a baixa incidência de parcerias interinstitucionais e internacionais.

Ações educativas e de inclusão social

O serviço educativo está presente em quase todos os equipamentos culturais pesquisados, com diversos graus de consolidação e desenvolvimento metodológico. Pode-se constatar que a preocupação com a formação de público é uma tendência forte entre as instituições de arte contemporânea no Brasil. O foco costuma recair no público escolar infantojuvenil, e cerca de um quarto das instituições produz materiais paradigmáticos com essa finalidade. Em nosso ponto de vista, tal presença generalizada de serviços educativos nos museus de arte contemporânea pesquisados é positiva, uma vez que a arte contemporânea, em virtude de seu experimentalismo e de sua diversidade de linguagens e suportes, pode ser mais bem fruída com o apoio de estratégias de mediação cultural⁶ – sobretudo num país em que há tanta desigualdade de “capital cultural”, para usar o termo de Pierre Bourdieu, e em que a “mediação cultural” se faz bastante premente.

Foram raros, porém, os casos em que encontramos diálogo e sintonia entre os setores educativo e curatorial dos museus, como na Bienal do Mercosul, que se tem destacado por essa prática. Também são poucos os respondentes que fornecem números de beneficiários do setor educativo, e nenhum mencionou estudos de público que permitam conhecer seu perfil. Um terceiro ponto que indica fragilidade dos equipamentos é a descontinuidade das equipes e das metodologias ao longo do tempo, dificultando a estruturação dos setores educativos com orçamento regular e contratação de equipes permanentes.

Complementando as ações educativas, a pesquisa encontrou iniciativas voltadas à inclusão sociocultural e à sustentabilidade, traduzidas em programas para públicos com necessidades especiais, ambientais e para comunidades de baixa renda. Um total de oito equipamentos culturais da segunda fase da pesquisa (perfazendo metade dos respondentes da fase 2) declarou promover práticas que podemos classificar como de responsabilidade socioambiental ou de sustentabilidade – uma vez que são pautadas pela preocupação com as gerações futuras e com as comunidades em torno do museu.

⁶ A mediação cultural refere-se ao conjunto de estratégias utilizadas para aproximar públicos e obras de arte. Mediar não significa transmitir informações de modo unidirecional, muito menos simplificar criações artísticas que são complexas. Mediar é colocar-se entre os diversos sujeitos e perspectivas, propiciando uma experiência estética ao público que o mobilize, dialogue com seu repertório cultural e pessoal e que agregue, ao mesmo tempo, elementos do contexto institucional e da história da arte (MARTINS et al., 2007).

O Instituto Inhotim, a Bienal do Mercosul e o Museu Vale forneceram, inclusive, seus relatórios sociais aos nossos pesquisadores.

Considerações finais e sugestões para os gestores e formuladores de políticas públicas

A pesquisa apresentada nas páginas anteriores teve caráter pioneiro e preliminar, devendo ser complementada e ampliada regularmente. No entanto, já podem ser feitas algumas constatações sobre o sistema da arte contemporânea no Brasil⁷.

Em primeiro lugar, a pesquisa revela que existem artistas, curadores e críticos com uma produção pujante e contínua no Brasil. Em segundo lugar, sugere que os equipamentos culturais com estabilidade e/ou diversificação orçamentária estão muito à frente dos demais, em diversos aspectos. Nota-se ainda que a memória das instituições muitas vezes está dispersa e que seus processos de gestão sofrem muitas rupturas, o que se traduziu na dificuldade dos pesquisadores em obter as informações desejadas. Além disso, fica claro que a alardeada internacionalização da arte contemporânea está longe de se consolidar e que, mesmo em nível nacional, os equipamentos costumam atuar de forma isolada. Outro aspecto não explorado no presente texto, mas que se destacou na pesquisa, foi a associação frutífera entre programação de arte contemporânea e patrimônio histórico/arquitetônico, pois um valoriza o outro e os dois juntos atraem mais público.

Diante do cenário apresentado, julgamos fundamental terminar com algumas recomendações voltadas aos gestores de equipamentos culturais e formuladores de políticas públicas específicas para as artes visuais:

1. Realização de estudos periódicos sobre o setor e atualização anual de dados, a fim de preencher lacunas e possibilitar a análise de séries históricas.

⁷ Não poderíamos deixar de mencionar outra pesquisa, também pioneira, que tem paralelo com a apresentada no presente artigo: "Museu em Números" (2010), organizada pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Trata-se de um estudo abrangente, com dados quantitativos sobre os museus do Brasil. No caso do Ibram, contudo, não há informações específicas sobre museus de artes visuais, que aparecem como uma entre muitas tipologias. Além disso, o estudo restringe-se a museus convencionais, não abrangendo outros equipamentos culturais com programação artística.

2. Criação de uma rede que permita maior colaboração entre os equipamentos para itinerâncias, coprodução de exposições, intercâmbio entre equipes etc.
3. Constituição de banco de dados comum aberto a consultas, permitindo acesso a informações sobre instituições, acervo, programação, publicações etc.
4. Melhoria da remuneração e formulação de planos de cargos e salários, a fim de gerar maior estabilidade das equipes.
5. Estímulo à formação e ao aperfeiçoamento de funcionários em todos os níveis e setores.
6. Divulgação de diretrizes e concessão eventual de subsídios para aprimorar ou implementar políticas de memória e documentação.
7. Capacitação dos gestores para que mantenham informações financeiras e jurídicas organizadas e acessíveis, bem como relatórios técnicos e documentos relativos à programação. Sem isso, estudos e pesquisas futuros serão muito prejudicados.
8. Incentivo à aquisição de acervo dentro de uma política clara, coerente e transparente.
9. Incentivo a desdobramentos das exposições para além do tempo/espaço da mostra (catálogo e atividades extras).
10. Incentivo à descentralização da gestão (para que as funções e informações não fiquem concentradas em uma única pessoa, fragilizando a instituição e atrasando processos).
11. Recomendações e apoio para que os equipamentos culturais realizem estudos de público a fim de conhecer seu perfil, suas expectativas e suas barreiras em relação ao sistema das artes e para melhor calibrar as ações de mediação.

Talvez tais recomendações sejam demasiado ambiciosas e complexas. De todo modo, entre o cenário ideal e o que temos hoje há vários degraus intermediários a serem superados. A partir da pesquisa, fica claro que medidas urgentes deveriam ser tomadas para fortalecer e expandir o circuito institucional da arte contemporânea no Brasil, identificado neste estudo como o pilar mais frágil de um sistema em que a produção e o mercado de arte estão cada vez mais dinâmicos e profissionalizados.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre: Zouk, 2003.

_____. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

_____. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007b.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GORZ, André. L'immateriel: connaissance, valeur et capital. Paris: Galilée, 2003.

GOUNET, Thomas. Fordismo e toyotismo. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

HEINICH, Nathalie. Le triple jeu de l'art contemporain. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (Ibram). Museus em números. 2010. Volumes disponíveis para download em: <http://www.museus.gov.br/publicacoes/relatorios/documentos/museus-em-numeros>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MARTINS, Mirian Celeste. [Con]tatos com mediação cultural: um ciclo de conversações no Sesc Pinheiros. In: MARTINS, Mirian Celeste et al. Mediando [con]tatos com arte e cultura. Ano 1, n. 1, v. 1. Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Novembro de 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Cultura em números: anuário de estatísticas culturais. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

MOULIN, Raymonde. L'artiste, l'institution et le marché. Paris: Flammarion, 1992.

PARTIDO DA CULTURA (PCULT). Investimento do poder público estadual na cultura brasileira. 2010. Disponível em: http://picasaweb.google.com/112292445798503661135/PCULTApresentacaoPesquisa?gsessionid=R23EBI__6QSLFGwr7PKX6g#5521755136934332690. Acesso em: 10 fev. 2011.

QUEMIN, Alain. Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2001.

ZOLBERG, Vera. Para uma sociologia das artes. São Paulo: Senac, 2006.

economia e cultura Da moDa no Brasil: um estudo par a poLíticas púBLicas

al essandra Mel eir o*, leandro val iat i**, il iana sou sa e sil va***,
lu Cía Ma Ciel Bar Bosa de ol iveira**** e roBer to nunes



* Professora do curso de produção cultural da UFF, com pós-graduação na University of London. Autora de O Novo Cinema Iraniano e organizadora das coletâneas Cinema no Mundo e Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, dentre outros. Presidente do Instituto Iniciativa Cultural, realizador desta pesquisa.

** Professor, consultor e pesquisador em economia da cultura em instituições nacionais e internacionais, entre elas UFRGS, Facamp, Ministério da Cultura, Unesco, Universidade de Valência e Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI).

*** Socióloga, doutora em cultura e informação pela ECA/USP e docente de gestão cultural do Senac. Presta consultoria e assessoria a instituições e projetos culturais.

**** Docente e pesquisadora do CBD e do PPGCI na ECA/USP. Vice-coordenadora do Lacip. Autora de Corpos Indisciplinados: Ação Cultural em Tempos de Biopolítica e Nossos Comerciais, por Favor! – a ESG e a Televisão Brasileira: o Caso Flávio Cavalcanti, entre outros.

Introdução

Esta pesquisa foi realizada pelo Instituto Iniciativa Cultural e pelo Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), em parceria com a Secretaria Executiva e a Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, com o intuito de subsidiar a formulação de diretrizes e políticas para a ação pública no setor da moda no Brasil. Entre os objetivos da pesquisa, destacam-se: fomentar o debate acerca do setor da moda no Brasil; contribuir para a inserção da moda na agenda nacional de políticas públicas de cultura e para a dinamização do setor no país, como gerador de riqueza e renda; contribuir para a consolidação da moda dentro do Ministério da Cultura e de outras instâncias de poder, nos níveis estadual e municipal; apoiar a institucionalização do setor da moda entre as políticas do Ministério da Cultura; construir um espaço legítimo de discussão para o setor, institucionalizando o relacionamento do segmento da moda com o Ministério da Cultura, por meio da criação de um Colegiado Setorial da Moda.

A pesquisa buscou propiciar uma compreensão ampla da economia e cultura da moda no Brasil, a partir de várias ações conjugadas:

1. Organização do I Seminário Nacional de Moda, realizado em Salvador, no período de 26 a 29 de setembro de 2010. Além de contribuir para uma reflexão crítica sobre a produção de conhecimento acerca do setor, o seminário trouxe subsídios para a discussão sobre políticas setoriais do Ministério da Cultura para o setor, sendo o espaço para a eleição de representantes para o Colegiado Setorial da Moda, conforme dispõe o regimento interno do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC).
2. Levantamento de indicadores setoriais
3. Estudo do potencial do setor de moda como economia criativa no Brasil. O estudo em questão está vinculado à compreensão da cultura a partir de paradigmas quantitativos e qualitativos. Áreas correlatas podem estar relacionadas à geração de emprego e renda, investimentos, produção, balança comercial, gastos públicos, bem como a efeitos e motivações mais abrangentes, tais como a criação de atividades com valor cultural¹ e

¹ Quando nos referimos a valor cultural, trata-se de um conceito típico da economia da cultura quando se trata de valor simbólico que não pode ser expresso pela disposição de pagamento da teoria neoclássica. A alusão a traços de identidade, pertencimento e valor simbólico (não monetário) é o que determina a conceituação desse termo.

externalidades positivas².

4. Análise da regulamentação trabalhista e tributária e seu impacto na cadeia produtiva do setor no âmbito nacional.
5. Análise SWOT e âmbitos da moda.
6. Cadeia produtiva da moda: uma proposição inicial.
7. Moda e políticas públicas

Neste artigo, assumimos a demarcação desse campo (economia e cultura da moda no Brasil) em duas esferas: a primeira delas, marcadamente operacional, diz respeito à aplicação do instrumental da economia no que se refere aos impactos econômicos das atividades ligadas à moda, auferindo multiplicadores, emprego e renda e revelando operacionalmente quais os gargalos e virtuosidades das cadeias produtivas desse setor, gerando recomendações em termos de políticas públicas; a segunda delas, de caráter estruturante, diz respeito aos processos sociais e culturais relacionados à emergência e ao desenvolvimento da moda no mundo ocidental, formando massa crítica para a consolidação da moda como elemento relevante na vida cultural brasileira.

Para compreendermos o valor econômico da moda, apresentamos em seguida alguns insights acerca da participação econômica do setor em termos de multiplicadores, valor agregado, geração de emprego e renda e virtuosidades econômicas em geral. Contudo, a dupla face de valores econômico-simbólicos deve ser levada em conta como fator que interfere tanto na esfera produtiva quanto nas demais instâncias de valoração.

O conceito de economia criativa vem se consolidando nos últimos anos, refletindo a mudança de paradigma de uma economia menos centrada no tradicional modelo industrial e mais ligada à geração de ideias, à criatividade, ao talento, ao desenvolvimento de projetos comuns entre uma rede de atores, o que pressupõe uma estreita aliança entre a economia e a cultura, além da possibilidade de consolidação de um desenvolvimento efetivamente sustentável.

² Externalidades podem ser entendidas como os efeitos indiretos de atividades econômicas para os quais não há um mercado constituído, não sendo incorporados às decisões de produção. No caso das positivas, elas estão intimamente ligadas aos bens públicos e devem ser incentivadas pelo Estado em função do acréscimo de bem-estar à coletividade. Por exemplo, a beleza de um monumento restaurado para uso de entorno turístico é uma externalidade positiva, na medida em que não há mercado formal constituído para a beleza no conjunto da realidade urbana.

A moda é um setor que vive nessa nova economia, como mostra o estudo desenvolvido pela Firjan³ que buscou mapear a cadeia da indústria criativa⁴ no Brasil, mostrando que essa atividade corresponde a 16,4% do PIB nacional. Entre os setores mapeados, a moda, a arquitetura e o design aparecem como o núcleo responsável pela maior parcela da indústria criativa nacional, respondendo por 82,8% do trabalho criativo no Brasil, 82,5% dos estabelecimentos e 73,9% da massa salarial.

| Setores criativos - Brasil | Número de trabalhadores (em mil) | Número de estabelecimentos (em mil) | Renda do trabalho (R\$ milhões) | Renda por trabalhador (R\$) | Trabalhadores por estabelecimento |
|---|----------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|
| Arquitetura | 3.305,4 | 386,5 | 2.642,3 | 799 | 8,6 |
| Moda | 2.320,9 | 302,6 | 1.513,8 | 652 | 7,7 |
| Design | 704,0 | 70,8 | 812,1 | 1.154 | 9,9 |
| Software | 431,9 | 48,5 | 695,3 | 1.610 | 8,9 |
| Mercado editorial | 371,3 | 52,5 | 408,8 | 1.101 | 7,1 |
| Televisão | 127,6 | 9,3 | 210,0 | 1.646 | 13,7 |
| Filme e vídeo | 120,4 | 20,4 | 107,8 | 895 | 5,9 |
| Artes visuais | 82,3 | 2,9 | 132,2 | 1.606 | 28,3 |
| Música | 74,5 | 9,3 | 71,1 | 954 | 8,0 |
| Publicidade | 54,4 | 6,0 | 83,0 | 1.526 | 9,0 |
| Expressões culturais | 44,2 | 9,6 | 32,7 | 739 | 4,6 |
| Artes cênicas | 11,5 | 2,3 | 11,6 | 1.013 | 5,0 |
| Cadeia da indústria criativa - parcela sobre o total da economia nacional | 7.648,4 21,8% | 920,8 32,5% | 6.720,8 16,3% | 879 75,1% | 8,3 66,9% |
| Total da economia nacional | 35.155 | 2.834 | 41.117 | 1.170 | 12,4 |

Fonte: RAIS 2006. Elaboração: Firjan

Mesmo sendo um setor que vive para o desenvolvimento da economia criativa brasileira

³“A cadeia da indústria criativa no Brasil”. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan). O estudo, lançado em 2008, traz dados referentes ao ano 2006. Disponível em: <http://www.firjan.org.br/main.jsp?lumltemId=2C908CE9215B0DC40121737B1C8107C1&lumPagelId=2C908CE9215B0DC40121793770A2082A>. Acesso em: 19 fev. 2011.

⁴A definição de indústria criativa que assumiremos neste trabalho é a de indústrias e empreendimentos que tenham origem na criatividade, a partir da aplicação do talento individual ou coletivo (grupos, cooperativas e clusters) sobre insumos econômicos, tomando essas competências capazes de gerar emprego, renda e desenvolvimento, a partir de novos bens com valor em âmbito de propriedade intelectual. Esse conceito será aprofundado e instrumentalizado em um capítulo específico da pesquisa.

ra, a moda não tem recebido os investimentos necessários para que tal processo se consubstancie. Além disso, o entendimento da moda como instância simbólica fundamental da cultura brasileira, patrimônio cultural do Brasil — que, segundo o estilista Jum Nakao, expõe nossa caleidoscópica formação miscigenada e a necessidade de fazer uma moda simbólica dos nossos valores imateriais para atravessarmos a superficialidade de do espelho de nossa própria cultura —, determina a sua aproximação do Ministério da Cultura e o desenvolvimento de ações específicas no âmbito desse órgão federal.

Além das virtudes já citadas acerca do valor econômico e do impacto positivo da economia gerada a partir da criatividade e da cultura, alguns de seus segmentos apresentam outros aspectos relevantes, especialmente em relação ao desenvolvimento que promove inclusão em sentido amplo, e não apenas crescimento. Ou seja, a moda como instrumento na luta contra a exclusão social, qualificando o trabalho de criadores tradicionais e artesãos, incluindo também portadores de necessidades especiais, conferindo-lhes o direito de autonomia na escolha de como se vestir.

Nesse aspecto, a cadeia produtiva da moda tem um valor dos mais interessantes. A Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (Unctad), em seu quadro esquemático de classificação das indústrias criativas, insere o segmento da moda naquela que se configurou como a categoria das “criações funcionais” (Figura 1).

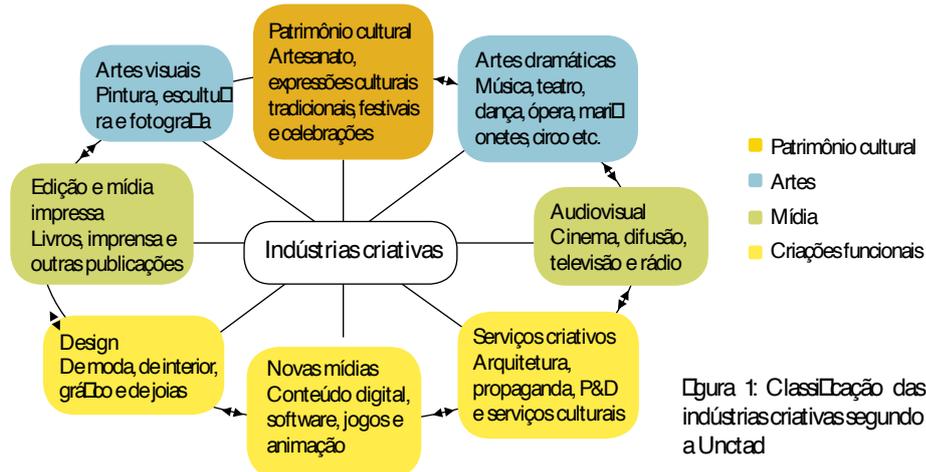


Figura 1: Classificação das indústrias criativas segundo a Unctad

A categoria tem nome autoexplicativo: é funcional porque a moda pode ser usada. Tal categorização até pode ser questionada à medida que parece sobrevalorizar a compreensão da moda como função de vestuário, podendo parecer, para alguns, que tal aspecto diminui parte de seu valor cultural, ou seja, de expressão individual, coletiva, simbólica. De qualquer modo, ela aponta para uma característica que permeia a indústria da moda em todas as suas múltiplas faces: a moda é, por natureza, intensiva na aplicação de mão de obra. Parte disso resulta justamente do fato de ela ser também funcional.

Moda e políticas públicas

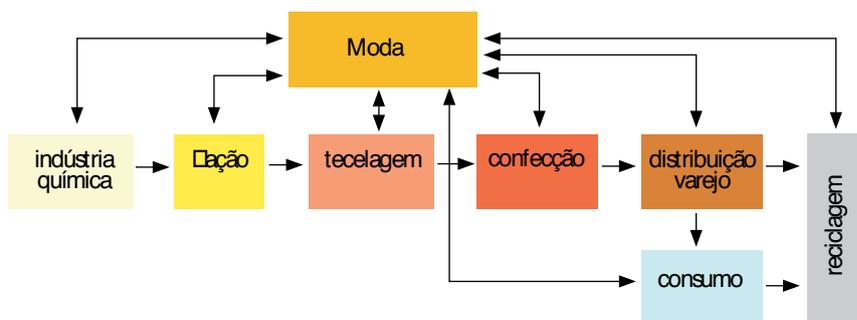
A atenção que o setor da moda vem despertando nas instâncias governamentais, assim como a preocupação em inseri-la em ações e políticas públicas de cultura, pode ser entendida se levarmos em conta os documentos internacionais e nacionais que orientam as políticas culturais, especialmente os que valorizam a adoção de conceitos mais amplos de cultura, como aquele gerado na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), realizada em 1982, no México; os documentos da Unctad; a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (apesar de não ser diretamente mencionada — pois são referências genéricas a aspectos culturais da sociedade —, a moda pode ser inserida nessa definição ampliada de cultura); ou mesmo o Plano Nacional de Cultura (Lei n. 12.343, de dezembro/2010), a declarar expressamente que o Ministério da Cultura deve “incentivar projetos de moda e vestuário que promovam conceitos estéticos baseados na diversidade e na aceitação social dos diferentes tipos físicos e de suas formas de expressão”, bem como “promover e fomentar iniciativas de preservação da memória da moda, do vestuário e do design no Brasil, contribuindo para a valorização das práticas artesanais e industriais, rurais e urbanas”.

A cadeia produtiva da moda: uma proposição inicial

De modo geral, a moda como conceito influencia diversas etapas da cadeia produtiva têxtil, desde a fabricação dos fios até o produto final. A indústria química, por exemplo, pode ser orientada quanto à melhor produção de insumos, textura dos fios ou colorações. As pesquisas em desenvolvimento e inovação também incluem o design criativo e as modelagens. A caracterização das peças de vestuário e dos tecidos também pode ser um fator de fortalecimento do mercado externo, tendo em vista que as especificidades das peças e dos

acessórios exportados diminuem a suscetibilidade das exportações ao preço, à competição externa e às taxas cambiais; ao contrário do vestuário e do tecido comum, característicos da produção focada na quantidade e no custo baixo. Semelhantemente, a demanda interna também é fortalecida quando há uma identificação do consumidor com o design agregado à roupa. A Figura a seguir procura ilustrar essas inter-relações:

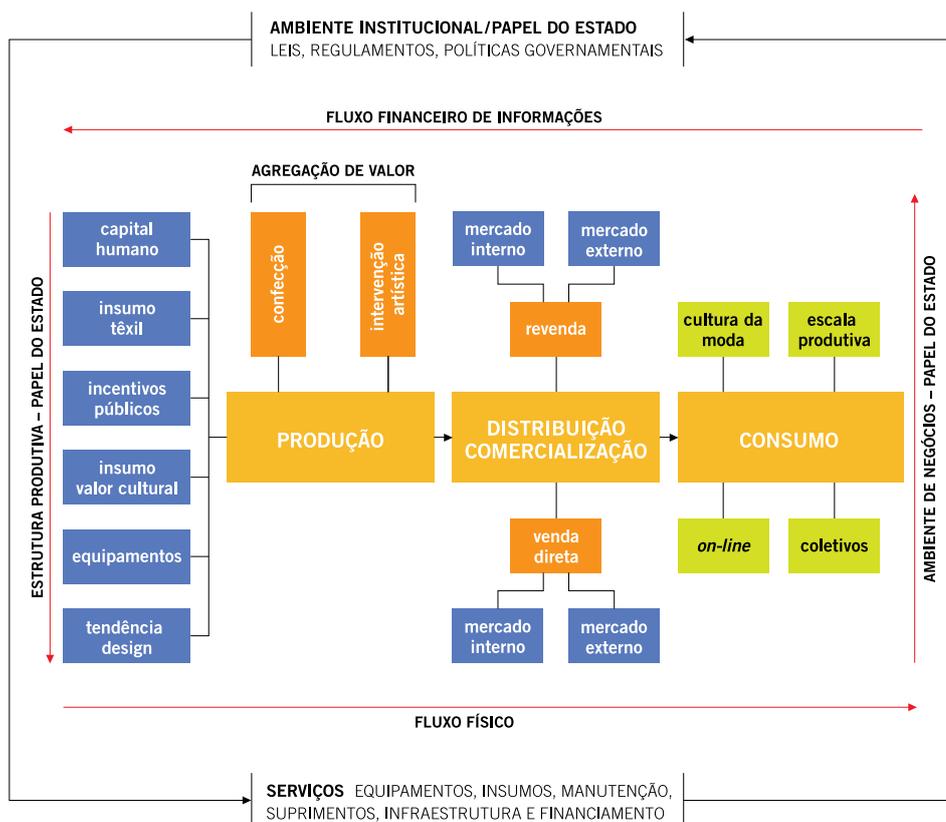
A cadeia produtiva da moda: uma proposição inicial



A compreensão das dificuldades e das potencialidades da cadeia produtiva aponta para a necessidade de essa cadeia ser compreendida a partir da economia criativa, assumindo o protagonismo da cultura nos produtos e serviços oferecidos pelas indústrias criativas, o que influencia desde as inovações tecnológicas até o resgate de culturas tradicionais. A criatividade, como substrato dessa economia, não depende de forma absoluta de tecnologia física ou riquezas acumuladas. Nesse contexto, a cadeia produtiva da moda reaviva e insere em um ciclo de formação de valor sobre o produto têxtil, particularmente pela capacitação humana criativa, modeladora e estilística, que agrega grande valor ao vestuário. A moda participa, então, ativamente na indústria têxtil e na indústria criativa, assim como partes de cada uma dessas indústrias também integram a cadeia produtiva da moda.

A seguir, procuramos então formalizar o que representa inicialmente a cadeia produtiva da moda, em especial seu elo referente à produção, em que insumos têxteis são processados a partir de um fluxo de informação e de tecnologia incorporado ao processo produtivo, agregando valor ao produto intermediário e final.

A seguir, procuramos estabelecer nessa etapa fluxos produtivos (capital humano, insumos, processos de produção e colocação no mercado) e institucionais (leis, regulamentos, normas) que influenciam o processo produtivo como um todo. As etapas de legitimação e valoração simbólica serão acrescentadas a este trabalho nas etapas que sucederão à compreensão de ordem industrial, ressaltando-se que ela é parte de inegável repercussão nessa cadeia, típica de economia da cultura. Segue abaixo a ilustração:



Assim, a pesquisa analisou, com maior profundidade, a cadeia produtiva da moda e suas complexidades, os agentes envolvidos com o setor, a economia criativa, a produção intelectual e os investimentos correlatos ao desenvolvimento da indústria, do produto e do design. Na figura anterior, sistematizamos as macroestruturas que nos orientaram na definição da cadeia produtiva, seus elos e suas inter-relações. Salientamos, ainda, que os elos aqui explicados estão organizados de forma a permitir uma análise, dentro do ambiente institucional instalado, das principais forças e fraquezas internas aos elos e microssetores, além das oportunidades e ameaças conjunturais na macroesfera, sendo tal análise subsidiada a partir dos dados primários e secundários produzidos e tratados no escopo deste trabalho.

Análise da regulamentação trabalhista e tributária e seu impacto na cadeia produtiva do setor no âmbito nacional

O atual cenário mundial apresenta crescente aumento do consumo de tecidos e de confecções, induzindo perspectivas positivas para o setor têxtil. No entanto, a participação brasileira no comércio mundial foi menor na última década. No ano 1997, o país ocupava 0,7% do mercado mundial, passando para 0,3% no ano 2007 (COSTA; ROCHA, 2009). Essa redução é atribuída a algumas ameaças externas como a intensificação da China no comércio mundial e a algumas fraquezas internas associadas ao processo de produção têxtil brasileiro, bem como à regulamentação trabalhista e tributária.

Nesse aspecto, faz-se necessária a modernização das leis trabalhistas, uma vez que não é mais possível conviver com um sistema legal que, com o intuito de proteger o trabalhador, dificulta o dinamismo que a atividade empresarial necessita nos dias atuais. A contratação de mão de obra está “engessada” pelas regras estabelecidas pela CLT, que restringe a organização do trabalho, demandando formas que seriam mais adequadas à agilidade e à flexibilidade exigidas pelo mercado global ou seja, há necessidade de medidas que tornem as relações mais flexíveis, que reduzam os custos dos empregadores e que incentivem uma maior oferta de empregos formais.

Importante também ressaltar que o descontentamento e as reivindicações dos empresários do setor têm como fundamento o fato de que o país precisa adaptar-se à nova realidade do mercado, já que enfrenta uma importação sem precedentes de produtos

e tecidos de preços reduzidos oriundos de países como Coreia do Sul, Indonésia, Hong Kong, Tailândia e China. Esses preços altamente competitivos só podem ser praticados através de uma exportação beneficiada por subsídios. Além disso, as empresas dos países acima citados recebem diversos outros incentivos fiscais e crédito a juros subsidiados, ao passo que os produtos nacionais não conseguem ser competitivos porque estão submetidos a uma elevada e diversificada tributação brasileira.

Análise SWOT e âmbitos da moda

Neste estudo, procuramos aprofundar a abordagem das questões candentes do setor, a partir da síntese das palestras proferidas no I Seminário de Cultura da Moda, realizado em Salvador. O conteúdo destacado nas falas dos palestrantes foi tratado a partir da análise SWOT, ressaltando-se os pontos positivos e negativos que se colocam ao setor da moda no país. Essa análise gerou o quadro de síntese apresentado a seguir:

| Internos | FORÇAS | FRAQUEZAS |
|----------|---|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Valor Cultural Local. • Detenção de saberes tradicionais (aproveitamento desses saberes na indústria). • A indústria do vestuário é grande geradora de emprego e renda (30 mil indústrias); a expectativa é gerar 520 milhões de dólares em exportação (setor de grande potencial). • Difusão da ideia de que o Estado deve apoiar, incrementar, criar escolas de formação, oferecer linhas de crédito, dar visibilidade, reforçar, dar relevância, abrir as portas para a moda. • A Conferência Nacional de Cultura enquadrou a moda como setor cultural. • Capilaridade e alta interconexão setorial nos multiplicadores do setor (emprego, renda e tributos). | <ul style="list-style-type: none"> • Produção interna grande e participação pequena no mercado internacional. • Estrangulamento produtivo entre a criação e a relação com o mercado profissional de varejo. • Informalidade. • Excesso de informação e necessidade de selecionar. • Falta de informações sistematizadas. • Pouca pesquisa e produção acadêmica. • Fraca formação acadêmica. • Falta de necessidade (restrita a uma elite). • Mercado não sustentável para novos produtores. |

| Externos | OPORTUNIDADES | AMEAÇAS |
|----------|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • □ Grandes eventos: Copa do Mundo e Olimpíada. • □ Economia ascendente. • □ O mundo valoriza a diversidade e a criatividade brasileira. • □ Fcarts e incorporação da moda nos programas de incentivo à cultura. • □ Inserção da moda (assim como de sign, artesanato, arquitetura e cultura digital) nos órgãos consultivos de política cultural. • □ Criação da marca Brasil pelo Ministério do Turismo. • □ Possibilidade de recondição da cultura. • □ Há demanda constante pela moda □ as pessoas querem novidade; as lojas fazem encomendas a estilistas (inclusive novos) □ há um mercado potencial incrível. • □ Institucionalização de ações da moda no poder público. • □ Aproximar os estilistas das grandes lojas de departamentos. | <ul style="list-style-type: none"> • □ Câmbio valorizado. • □ Competição com produtos importados de baixo custo. • □ Mercado brasileiro alvo dos grandes produtores estrangeiros. • □ Mercado monopolizado. • □ Conservação de valores locais (museus, mostras). • □ Ausência de políticas públicas focadas. • □ Ausência de laboratórios criativos para a experimentação e inovação. |

Os dados das entrevistas gerados pela análise SWOT foram abordados a partir de cinco eixos principais:

- 1) empreendedorismo em moda (a moda como negócio e meio de trabalho);
- 2) fashion (a moda como representação simbólica e criatividade, maneira de ser, estilo);
- 3) inclusão social (a moda como instrumento na luta contra a exclusão social e geradora de benefícios diversos);
- 4) intervenção urbana (a moda em sua relação dialógica com a cidade e com o patrimônio cultural);
- 5) pesquisa/produção de informação e conhecimento (a moda como objeto de estudo).

Para cada um desses eixos, foi inserida uma definição própria, a análise SWOT e suas demandas específicas no setor da moda, algumas experiências adicionais, além da sua gestão de instrumentos que podem ser utilizados em políticas ou programas para a moda, como o Programa Marca Brasil e o Sistema Moda Brasil.

Recomendações para políticas públicas de cultura

A partir dos estudos e pesquisas realizados nas diversas etapas do trabalho, foi possível chegar a grandes diretrizes a fim de orientar as políticas públicas para a moda. Nos quadros seguintes estão identificadas as principais diretrizes, os eixos e as ações que podem fomentar o desenvolvimento do setor no Brasil.

DIRETRIZES ELABORADAS PELO COLEGIADO DE MODA A PARTIR DO I SEMINÁRIO DE CULTURA DA MODA

AÇÕES CORRELATAS ÀS DIRETRIZES DO I SEMINÁRIO DE CULTURA DA MODA

AÇÕES E INSTRUMENTOS RECOMENDADOS A PARTIR DOS ESTUDOS E PESQUISAS EFETUADOS

| DIRETRIZES/EIXOS | AÇÕES CORRELATAS/INSTRUMENTOS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS |
|---|--|
| <p>Reconhecer e promover a moda como bem cultural e patrimônio nacional, considerando sua diversidade e seus repertórios</p> <p>Diretriz macro 01</p> | Criar instrumentos para a valorização e fomento de talentos na área, como prêmios, concursos e outros |
| | Financiar a criação de centros (equipamento cultural) de memória da moda brasileira |
| | Instituir o registro da memória da moda no Iphan |
| | Desenvolver ações de registro e mapeamento da memória no Iphan e outras instituições correlatas |
| | Estimular a criação e manutenção de espaços que valorizem a identidade da moda brasileira e privilegiem a pesquisa, o resgate, a preservação, a conservação e a documentação, difundindo a produção da moda nacional de forma descentralizada e com gestão integrada |
| | Criar museus da moda, com o objetivo de preservar a diversidade dessa produção e de determinadas técnicas manufatureiras |

| DIRETRIZES/EIXOS | AÇÕES CORRELATAS/INSTRUMENTOS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS |
|--|---|
| <p>Institucionalizar a moda no âmbito do Ministério da Cultura através da criação de estrutura específica.</p> <p>Fortalecer as redes, de maneira a articular a transversalidade e integrar as ações do setor, garantindo mecanismos diversos para execução de seus programas, projetos e ações</p> <p>Diretriz macro 02</p> | <p>Fomentar a convergência interministerial para garantir a criação de centros de inovação tecnológica de forma a envolver a interação entre arte, ciência e tecnologia</p> <p>Criar estrutura específica da área de moda no Ministério da Cultura</p> <p>Promover participação institucionalizada do setor nas instâncias do Sistema Nacional de Cultura e a criação de unidades específicas de moda nos órgãos gestores da cultura</p> <p>Promover a representação da moda nos conselhos de política cultural e conferências de cultura</p> <p>Inserir ações de moda nos planos de cultura</p> <p>Inserir a moda no Sistema Nacional de Informações e Indicadores da Cultura (SNIIC) e articular a inserção nos programas de informação dos governos estaduais e municipais</p> <p>Criar uma agência reguladora nos moldes da Ancine que possa executar uma política ou programa nacional de fomento à moda, regular as atividades de fomento e proteção à indústria da moda, apoiar novos criadores, criar plataformas para divulgação das criações, apoiar a divulgação de estilistas no mercado internacional, entre outras frentes de atuação</p> |
| <p>Transversalidade – Fomentar e fortalecer sistemas e redes que promovam o fortalecimento das relações entre instituições nacionais e internacionais públicas, privadas e do terceiro setor</p> <p>Diretriz macro 03</p> | <p>Fomentar a articulação de redes informais</p> <p>Fomentar a criação de associações, com ênfase nas acadêmicas e empresariais</p> <p>Fortalecer as redes informais, fomentando a sua institucionalização</p> <p>Fomentar os processos de mediação e representação que permitam a articulação entre os eixos: criativo, produtivo, associativo, institucional e empresarial</p> |
| <p>Apoiar o intercâmbio nacional e internacional da moda brasileira</p> <p>Diretriz macro 04</p> | <p>Estimular ações em moda com foco na desterritorialização (ou seja, que privilegie os fluxos e o hibridismo cultural)</p> <p>Promover e fomentar ações que divulguem a cultura da moda brasileira em âmbito nacional e internacional</p> |

| DIRETRIZES/EIXOS | AÇÕES CORRELATAS/INSTRUMENTOS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS |
|--|---|
| <p>Garantir instrumentos de apoio à pesquisa, aprimoramento e formação em moda, em interação com as outras áreas das ciências e da cultura, reconhecendo-a como instância de produção de conhecimento</p> <p>Diretriz macro 05</p> | Criar um observatório da moda com conteúdo da produção acadêmica, diagnósticos e pesquisas sobre o setor da moda |
| | Implementar programas de capacitação em gestão e inovação, por meio de parcerias com entidades e empresas, visando elevar a qualidade, a produtividade e a competitividade dos profissionais e das organizações do segmento |
| | Desenvolver políticas de capacitação, profissionalização e estímulo à produção e à circulação |
| | Fomentar e promover projetos de pesquisa, desenvolvimento e inovação de profissionais e empresas |
| | Criar programas de capacitação, profissionalização e estímulo à produção e à circulação |
| | Mapear e identificar a diversidade, a interdisciplinaridade e os processos sustentáveis da moda, a partir de estudos e pesquisas |
| | Incubadora de projetos inovadores, com foco no investimento público e privado em empresas nascentes |
| | Mapear a cadeia produtiva e criativa da moda e a atuação dos profissionais |
| | Fomentar iniciativas culturais e financiar a área editorial (impressa e novas mídias) |
| | Investir em estudos e pesquisas sobre as cadeias produtivas e criativas da indústria da moda, bem como sobre o patrimônio material e imaterial, no âmbito da sociedade e das empresas |
| | Promover a inclusão social e a afirmação cultural da moda, garantindo o acesso à produção simbólica, seus processos sustentáveis e reconhecendo as diversidades locais e seus indivíduos |
| | Criar mecanismos para intervir nos pontos frágeis da cadeia produtiva da moda, como a dificuldade para entrada no mercado de trabalho e/ou a dificuldade dos novos estilistas em consolidar sua marca, manter lojas, formar clientela |
| | Criar um Observatório da Moda que aglutine a produção acadêmica e desenvolva diagnósticos e pesquisas sobre o setor da moda |
| | Criar um Observatório da Moda para a produção de informações e conhecimentos sobre o setor, a realização de estudos e pesquisas para subsidiar empreendimentos em moda, a criação em moda, pesquisa de materiais, tecidos, cores etc. |
| | Criar bolsas de estudo e pesquisa para a área nas agências de fomento acadêmico |
| Criar editais e programas de apoio para a realização de pesquisas | |
| Fomentar a pesquisa, a valorização e o registro de técnicas tradicionais de confecção de moda | |
| Investir em bolsas de estudo e pesquisa em escala nacional sobre técnicas, identidades, traços e elementos culturais nacionais com poder de mercado | |

DIRETRIZES/EIXOS

AÇÕES CORRELATAS/INSTRUMENTOS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS

| | |
|--|---|
| | Pesquisa e desenvolvimento para a utilização de novos insumos e desenvolvimento de produtos |
| | Apoiar pesquisas sobre ergonomia nas roupas, buscando criar vestimentas mais adequadas a pessoas com corpos diferentes |
| | Programas e atividades para a qualificação de artesãos, promovendo momentos de troca com estilistas e criadores de outras localidades e com outros referenciais |
| Constituir mecanismos de fomento da moda em todos os seus eixos (criativo, produtivo, acadêmico, institucional e empresarial), de forma a ampliar a participação do setor no desenvolvimento socioeconômico Diretriz macro 06 | Fomentar mecanismos de sustentabilidade nos processos da moda |
| | Incentivar modelos de desenvolvimento sustentável, buscando reduzir a desigualdade social e regional e proteger a diversidade cultural |
| | Fomentar processos sustentáveis na moda em todos os seus eixos (criativo, produtivo, acadêmico, institucional e empresarial) |
| | Incorporação a criativa da moda no Programa BNDES para o Desenvolvimento da Economia da Cultura (BNDES ProCult (modalidades: Financiamento, Renda variável e Não reembolsável) |
| | Desenvolver e diversificar mecanismos de financiamento da moda |
| | Criar mecanismos de fomento à moda como fundos setoriais, linhas de crédito e editais específicos, integrando-os ao Fundo Nacional de Cultura e outras instituições de financiamento no MinC |
| | Incentivar e apoiar mecanismos de fomento que busquem fortalecer a cadeia criativa e produtiva da moda e seus profissionais |
| | Criar instrumentos para a valorização e fomento de talentos na área, como prêmios, concursos e outros |
| | Criar o Fundo Nacional da Moda, prevendo recursos nos orçamentos |
| | Criar um programa de incentivos fiscais amplo: estruturação da cadeia produtiva e ampliação do nível de produto (moda brasileira) disponível (investimento em infraestrutura produtiva (máquinas, estoque, equipamentos) e apoio ao aumento da oferta de produto "moda" em relação ao têxtil) |
| | Operar em termos de legislação em dois níveis: investimento privado por renúncia fiscal e fundos de subvenção direta |
| | Criar lei específica de incentivo fiscal para a moda ou inclusão da moda nas leis existentes de incentivo fiscal à cultura |
| | Criar editais e programas de apoio para projetos criativos em moda |
| | Programa Cultura Viva (editais para novos Pontos de Cultura ligados à moda) |
| Incentivar o crédito privado pró-inovação | |

DIRETRIZES/EIXOS AÇÕES CORRELATAS/INSTRUMENTOS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS

| | |
|--|--|
| Construir articulações interministeriais | Ministério do Turismo □ Políticas intersetoriais de incentivo ao turismo cultural e criativo |
| Estimular ações de intervenção urbana que utilizem a moda | Programas de apoio à ocupação da cidade com eventos: feiras, desfiles e festivais |
| | Isentar de impostos a reabilitação urbana de zonas degradadas da cidade |
| Criar programas e ações de estímulo e apoio ao empreendedorismo e à inovação | Criar espaços de desenvolvimento de empreendedorismo na moda, com particular incentivo à ocupação de prédios abandonados com oferecimento de infraestrutura e apoio para seu funcionamento |
| | Políticas pró-empendedorismo, com escala e abrangência nacional, para formação em diversos elos da cadeia produtiva da moda, capitaneados pelo Sesi, Sebrae, Senai e Senac |
| | Criar mecanismos para apoio tributário aos empreendedores da moda □ isenção de impostos por determinado período para as novas empresas que atuam no setor da moda |
| | Criar linhas de financiamento e crédito para a moda |
| | Criar instrumentos legais que propiciem o financiamento de projetos criativos ou investigativos na área da moda |
| | Capacitar e assessorar novos empreendedores |
| | Capacitar para a gestão do negócio (administração, contabilidade, legislação, mercado, marketing, plano de negócios etc.) |
| | Aconselhamento de serviços/Assessoria técnica |
| | Apoiar com materiais (bibliografia, manuais técnicos, dados sobre o setor etc.). |
| | Fomentar a formalização de artesãos e apoiar sua inserção no mercado |
| | Criar prêmios para estimular novos talentos e lhes dar visibilidade |
| | Incubadora de projetos inovadores |
| | Incubadoras para apoiar novos criadores, de maneira a profissionalizar e permitir ações empreendedoras |
| Incentivar o investimento privado em empresas nascentes | |

DIRETRIZES/EIXOS

AÇÕES CORRELATAS/INSTRUMENTOS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS

| | |
|--|---|
| Cadeia Produtiva da Moda – Elo da Produção | Incorporar a moda (criação) nas plantas produtivas, diminuindo custos de transformação e oferecendo produtos com “efeito assinatura” em escala industrial e padronizada |
| | Facilitar a importação de máquinas e equipamentos típicos do setor |
| | Garantir crédito para compras de substituição de importações financiadas |
| | Incentivar a produção local de máquinas para o mercado de moda (maqui-nário convergente ou não com os utilizados pela indústria têxtil) |
| | Criar ações de política pública que afirmem o design como expressão simbólica genuína, com poder de mercado e sustentabilidade |
| | Apoiar através do Sistema S a construção de mecanismos que facilitem o empreendedorismo e que se convertam em fluxos econômicos nacionais e internacionais |
| Cadeia Produtiva da Moda – Elos da Distribuição/ Comercialização | Atuação efetiva da Apex, com programas para o mercado externo |
| | Explorar, com parcerias e trocas comerciais, mercados mais próximos, como América do Sul e América Latina |
| | Programa conjunto de incentivo à exportação: têxtil e moda |
| | Transformar, pelo setor têxtil, a diferenciação da moda como insumo para abrir canais de exportação |
| | Multiplicar feiras e exposições, com periodicidade regular, com o intuito de colocar produto no mercado |
| | Focar na identificação de um padrão (ou padrões) brasileiro para facilitar compras online e exportações |
| Cadeia Produtiva da Moda – Consumo | Difundir a cultura de consumo de moda brasileira |
| | Incorporar o conceito de cultura e moda, com aprofundamento do conceito de moda como cultura, pela carga de valor simbólico |
| | Aproximar os estilistas das grandes lojas de departamentos |
| | Promover criações em escala industrial, com assinatura e preços mais acessíveis |
| | Criar alternativas para sobreviver à entrada do produto chinês, em especial para evitar o fechamento de confecções |

Como observado nesses quadros, as diretrizes e as ações para orientar as políticas públicas para a moda extrapolam o universo do Ministério da Cultura. Considerando o caráter transversal da cultura e, mais especificamente, a dupla trajetória da moda — por seu potencial econômico e por sua carga simbólica —, uma política para o setor deve envolver a participação de outros ministérios, órgãos governamentais, entidades e/ou agentes.

Exemplificando: se a diretriz “reconhecer e promover a moda como bem cultural e patrimônio nacional, considerando sua diversidade e seus repertórios” remete diretamente ao escopo do Ministério da Cultura — uma vez que trata de aspectos simbólicos —, a diretriz “fortalecer as redes, de maneira a articular a transversalidade e integrar as ações do setor, garantindo mecanismos diversos para execução de seus programas, projetos e ações” destaca a relevância de buscar, por exemplo, uma convergência interministerial para a criação de centros de inovação tecnológica, de forma a envolver a interação entre arte, ciência e tecnologia. Parcerias com universidades, centros de pesquisa e agências de financiamento poderiam contribuir para a ampliação da produção de informações e conhecimentos específicos sobre o setor.

Ações que envolvam a implementação de programas de capacitação em gestão e inovação precisam ser realizadas através de parcerias com entidades e empresas cujo foco esteja na capacitação profissional e no fortalecimento do empreendedorismo. Já a promoção de iniciativas com foco na inclusão social poderia ser objeto de ações conjuntas com organizações que atuam na área social. Ações de incentivo a modelos de desenvolvimento sustentável poderiam ser pensadas em parceria com o Ministério do Meio Ambiente ou com entidades que buscam formas de sustentabilidade. A criação de linhas de crédito dependeria da articulação com instituições financeiras que abarquem em seu escopo o apoio a iniciativas culturais ou de desenvolvimento social.

Esses são apenas alguns exemplos. O importante é considerar que uma política pública para a moda deve abranger vários tipos de organizações em diversas áreas de atuação. Daí a importância de articular os diversos agentes de forma estruturada, para que as iniciativas não se limitem a ações pontuais que pouco contribuam para o desenvolvimento do setor.

(Para ler este texto na íntegra, acesse: <http://www.iniciativacultural.org.br/wp-content/uploads/2011/01/Pesquisa-Economia-da-Cultura-da-Moda.pdf>.)

Referências bibliográficas

AGÊNCIA BRASILEIRA DE DESENVOLVIMENTO INDUSTRIAL (ABDI) / Centro de Gestão e Estudos Estratégicos Panorama Setorial Têxtil e Confeção. Brasília, 2008.

BRASIL. Conferência Nacional de Cultura □ Texto base. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/cnc/Files/2009/08/TextoBase.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2011.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.htm. Acesso em: 13 jul. 2011.

BRASIL. Plano Nacional de Cultura □ Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/05/Lei12343-PNC-Publica1.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2011.

CAMARA, Maria Regina G.; OLIVEIRA, Maria A.; SOUZA, Luiz Gustavo A. Revista Paranaense de Desenvolvimento. Curitiba, 2006, n. 110.

CHILESE, Erica; RUSSO, Antonio P. Urban Fashion Policies: Lessons From The Barcelona Catwalk. Disponível em: <http://ideas.repec.org/p/uto/eblawp/200803.html>. Acesso em: jan. 2011.

COSTA, Ana Cristina R.; ROCHA, Érico R. P. Panorama da cadeia produtiva têxtil e de confecções e a questão da inovação. Rio de Janeiro: BNDES, 2009, n. 29.

COSTA, Marcos A. B. C. A cadeia produtiva têxtil: espaço da arena da produção e realização da mercadoria. Sociedade & Natureza. Uberlândia, 2006, n. 18.

FEGHALI, Marta K. As engrenagens da moda. Rio de Janeiro: Senac [n.d.].

GORINI, Ana P. F. Panorama do setor têxtil no Brasil e no mundo: reestruturação e perspectivas. Rio de Janeiro: BNDES Setorial, 2000, n. 12.

HAGUENAUER, Lia et al. “Evolução das cadeias produtivas brasileiras na década de

90". Texto para discussão n. 786. Brasília, 2001.

MELO, Miguel O. B. C. et al. Inovações tecnológicas na cadeia produtiva têxtil: análise e estudo de caso em indústria no Nordeste do Brasil. Revista Produção On Line. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007, n. 2.

NAKAO, Jum. A costura do invisível. [n.l.] Senac [n.d.]

UNESCO. Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult). México, 1982.

ativismo musical e Desenvolvimento local – o estudo De caso Do circuito Da seresta De conserVatória

MiCael Her sCHMann*



* Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ e coordenador do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (Nepcom) da Escola de Comunicação da UFRJ (e-mail: micalmh@globocom). É autor dos seguintes livros: Indústria da música em transição (Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010), Lapa, cidade da música (Ed. Mauad X, 2007) e O funk e o hip hop invadem a cena (Ed. UFRJ, 2000). O apoio das agências de fomento □ CNPq e Faperj □ foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também a contribuição das minhas assistentes de pesquisa Jaqueline Neves da Silva, Tássia Veríssimo e Ana Clara Lages.

Introdução

Os visitantes e moradores costumam afirmar que Conservatória “é um lugar onde o tempo parou”. De fato, visitando esse distrito de Valença (RJ), entramos em contato com uma “paisagem sonora”¹, um conjunto de gêneros musicais reunidos sob a rubrica da “serenata”², uma ambientação e um estilo de vida que remetem a uma “época de ouro da música romântica brasileira” (FERNANDES, 2008). Há um clima nostálgico e uma intenção dos atores sociais em “preservar”, em reconstruir tal “passado”, como bem denota o próprio nome do distrito. Curiosamente, esse território tem sido explorado pela indústria cultural, mas, ao mesmo tempo, tem alcançado patamares consideráveis de desenvolvimento, gerando uma série de práticas e atividades culturais à margem do capitalismo contemporâneo globalizado. De certa forma, o presente estudo de caso assemelha-se, em certos aspectos, ao que vem ocorrendo desde meados dos anos 1990, em outro estudo de caso pouco recorrente no cenário nacional: no circuito do samba e choro da Lapa (HERSCHMANN, 2007).

É comum haver apresentações gratuitas de grupos musicais ou de cantores individuais realizando serenatas tanto em ruas quanto em espaços fechados. Evidentemente, em Conservatória é possível encontrar também músicos em hotéis, bares e restaurantes tocando profissionalmente, bem como artistas que oferecem seus CDs ou DVDs artesanais com músicas de concertos ao vivo. Contudo, a prática hegemônica em Conservatória é marcada pela relação não mercantil com a música (a propósito, o exercício de atividade musical comercial é abertamente criticado não só pelos seresteiros mais antigos e/ou conservadores, mas por diversas lideranças na cidade).

Como será problematizado mais adiante, neste trabalho, a música em Conservatória é vivida como uma prática “amadora” (no sentido amplo do conceito, ou seja, não apenas como uma rotina praticada por não profissionais, mas também por apaixonados por

¹ O termo “paisagem sonora” ou “soundscape” é empregado neste texto no mesmo sentido em que foi notabilizado por Schafer (1969): um ambiente marcado pela sonoridade. Em outras palavras, é a música que produz de forma destacada processos de identificação, de mobilização, em que “territorializa” os indivíduos nos espaços (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

² O termo “serenata” ou mesmo “seresta”, no imaginário popular, engloba um vasto repertório romântico que abrange os seguintes gêneros musicais: valsas, choros, modinhas, canções e samba-canção (cf. TINHORÃO, 1998).

música), uma festa e uma forma de celebração semanal de um movimento, de um “estilo de vida” de grupos sociais (BOURDIEU, 2007).

Neste artigo, partimos do pressuposto de que Conservatória representa hoje, no turismo que gravita em torno da música ao vivo, não apenas um relevante fator de desenvolvimento. Na realidade, esse “ritual” (GEERTZ, 1978) musical do movimento seresteiro vem lhe garantindo um significado diferencial competitivo no mundo globalizado. A singularidade das articulações em torno da música em Conservatória tem sido o grande diferencial que impulsiona o turismo e atrai uma população residente de cerca de 2 mil pessoas que vão ali todos os dias de semana em busca de um ambiente musical caracterizado pela afetividade e pelo engajamento. No trabalho de campo realizado, foi possível atestar que o visitante eventual e corriqueiro do distrito é encorajado a tomar parte em diferentes graus do movimento seresteiro, sendo possibilitado a ele tanto assistir às apresentações, como cantar ou tocar. Ou seja, o turista pode participar mais ou menos ativamente desse grupo social, dessa forma de expressão de “neotribalismo” (MAFFESOLI, 1987). A projeção e o sucesso nas últimas décadas da “Cidade das Serestas” ou da “Capital Mundial da Seresta e da Serenata” é tão relevante que já impulsiona o turismo em áreas vizinhas, cujas antigas sedes de fazendas buscam resgatar a época do café, agora restauradas e transformadas em pontos turísticos e em charmosos hotéis.

Evidentemente, poderíamos afirmar acertadamente que ao consumirem tal “estilo de vida nostálgico” que tem como epicentro (PINE; GILMORE, 2001) uma música “brasileira”, “de raiz” (PEREIRA, 1995) e “espontânea”, tocada na sua maioria “ao sereno” (de modo geral, não mercantilizada) que os visitantes, em geral pertencentes à terceira idade e aposentados, consomem diversos produtos e serviços típicos de entretenimento, vendidos geralmente como pacotes turísticos³.

³ De acordo com a pesquisa intitulada Segunda pesquisa de opinião musical e turística de Conservatória realizada no ano 2003 junto aos consumidores pela Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, predomina entre os frequentadores ou visitantes de Conservatória: brasileiros, média de idade 48 anos, com ensino superior e renda média acima de 4 mil reais. A pesquisa ainda informa que tais consumidores escolheram a cidade porque: a) o local é agradável (89%); b) é possível ouvir música brasileira (82%); c) belezas naturais da região (81%). Apesar de destacarem os quesitos “ambiente” e “natureza”, vale ressaltar que a maior parte dos entrevistados (82%) considerou o item “assistir a uma serenata” a atividade mais interessante a realizar durante a estada. (Para mais informações, consultar: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, 2005).

É justamente essa articulação bem-sucedida entre o “amadorismo engajado” do movimento dos seresteiros e a perspectiva comercial dos profissionais do comércio e do turismo locais que torna o estudo de caso de Conservatória tão interessante e incomum na história da economia da cultura do país (PRESTES FILHO et al., 2002). Em certo sentido, é possível considerar esse caso uma espécie de “laboratório” para repensar políticas públicas mais democráticas e endógenas (HERSCHMANN, 2007, 2010).

Breve história de Conservatória

Conservatória é um distrito do município de Valença, localizado no sul do estado do Rio de Janeiro, na região do Médio Paraíba. Tornou-se conhecido como estância turística desde as últimas décadas do século XX. De clima ameno e agradável e com arquitetura colonial, seu maior atrativo para a emergência e crescimento das atividades que ali se desenvolvem reside na sua característica de cidade musical. Ali, a prática da seresta (e da serenata) — estilo musical que marcou fundamentalmente a primeira metade do século XX no país — não só foi “preservada”, mas especialmente estimulada através de um movimento cultural peculiar. Essa microrregião só não vivenciou a crise e a decadência econômica que caracterizaram os sítios urbanos do Vale do Paraíba e o fim do Ciclo do Café porque, a partir da década de 1930, começou a realizar, de forma mais sistemática, as primeiras serestas e serenatas, as quais, aos poucos, foram ganhando público e espaço. Gradativamente, Conservatória passou a ser conhecida como “Cidade dos Seresteiros”, “Capital da Serenata”, “Pedacinho do Céu” ou “Vila das Ruas Sonoras” (MAGNO, 2006).

Como já ressaltado, tal fato representou a criação de “externalidades” (COCCO, 2003) que permitiram à cidade destacar-se pela proliferação de atividades econômicas ligadas ao turismo e ao lazer, com geração de renda. Desse modo, esse “território” (SANTOS, 1998) foi pouco impactado pelos graves efeitos resultantes das crises econômicas que afetaram o país e o mundo nas últimas décadas. Vale destacar, mais

⁴ Dados populacionais e econômicos relativos a distritos são de mais difícil obtenção, até mesmo em âmbito municipal. O censo realizado no ano 2000 aponta para uma população de residentes em Valença de 66.308 habitantes, enquanto Conservatória apresentava 3.889 habitantes. O produto interno bruto do município totalizou 245 milhões de reais no ano 2003, representando cerca de 0,17% do PIB do estado do Rio de Janeiro (ARANHA et al., 2003).

uma vez, que cidades pequenas com atrativos musicais são relativamente comuns na economia da cultura do país (com ênfase no turismo); Caruaru, Diamantina, Parintins etc. representam bons exemplos. Contudo, o diferencial de Conservatória, como vila repleta musical e turístico, é que ela tem como atrativo singular a tradicional apresentação semanal de serenatas ao ar livre (pelas ruas da cidade), executadas de sexta a domingo, atraindo milhares de turistas durante todas as semanas do ano.

Na realidade, tais serestas e serenatas nasceram como atividades espontâneas, com caráter não comerciais, que começaram a obter êxito e a atrair um público crescente, a ponto de requerer iniciativas mercantis (e ampliação das não mercantis) que oferecessem sustentação ao fluxo de visitantes atraídos pela prática desse “conjunto de músicas”. De modo geral, os seresteiros que têm cantado e tocado ao longo dessas décadas o fazem por afetividade e prazer. São eles que contribuíram em grande medida para atribuir um “perfil” a esse conjunto de produtos e serviços artísticos e turísticos, praticamente único no Brasil: a serenata de Conservatória, que alia nostalgia musical à singela paisagem das casas do centro urbano. O êxito das serenatas fez crescer não só a estrutura comercial e de serviços, mas também o número de imóveis regularizados na cidade (parte significativa destes é constituída por pousadas e casas comerciais). Dados da prefeitura revelam que o aumento foi de 60% no período de 2001 a 2010.

A chegada dos irmãos José Borges e Joubert de Freitas à cidade, em 1938, é considerada frequentemente pelos atores sociais como um marco fundador da construção espontânea e democrática do circuito da seresta em Conservatória. Entretanto, muitos atores locais reconhecem em depoimentos que foi somente na década de 1950, com a morte do veterano e importante líder, Emérito da Silva, que os seresteiros de Conservatória passaram a ser conduzidos pelos irmãos Freitas. E mais precisamente na década de 1960, quando se criou o Museu da Seresta e da Serenata⁵, tradicional

⁵ O museu funcionou como ponto de encontro do movimento seresteiro até o ano 2009, sendo substituído pela Casa de Cultura, que sedia atualmente as serestas. Com a morte de José Borges, dono do imóvel que abrigava o Museu da Seresta, a viúva alegou problemas nas estruturas da edificação para continuar sediando os eventos. Vale destacar que o fechamento do museu abalou parte do movimento seresteiro e precipitou a dissidência de importantes lideranças do grupo, o que resultou na argumentação de setores menos conservadores, que alegam um processo de decadência do movimento dos seresteiros.

ponto de encontro do movimento, foi que o movimento musical passou a ganhar os contornos que, de certa forma, carregam até hoje: o ritual semanal tem claramente um caráter celebrativo, sem fins lucrativos, para os diretamente envolvidos. Cabe ressaltar ainda que foi também na década de 1960, idealizado pelos irmãos Freitas, que a memória seresteira ganhou as ruas de Conservatória com o projeto Conservatória em Toda Casa uma Canção, quando em todas as casas da cidade passaram a ser instaladas placas alusivas às músicas cantadas nas serestas e serenatas.

Evidentemente, há outros aspectos, para além da música, que tornam o vilarejo de Conservatória um local atraente sobretudo para o público da terceira idade. A “proximidade de uma importante metrópole do país (Rio de Janeiro)”, a “tranquilidade do lugar”, as “relações mais humanas”, a “presença mais intensa do verde”, a “possibilidade de resgate de um cotidiano não marcado pelo medo da violência e pelas tensões que caracterizam as grandes cidades brasileiras” são mencionados de forma recorrente pelos atores sociais nos depoimentos colhidos para este estudo.

Assim, analisando a história do distrito, é possível constatar que nos anos 1970 foram abertos os primeiros restaurantes, as primeiras pousadas, os primeiros hotéis e fazenda, que formaram as bases da infraestrutura turística atual. Ao longo das ruas principais na maioria localizadas no centro histórico — hoje se encontram lojas, instituições e restaurantes que visam atender, sobretudo, ao turismo. Nas duas ruas centrais concentram-se os principais negócios direcionados a suprir as demandas dos visitantes: museus, ateliês de artesanato e arte, bares, restaurantes, pousadas, lojinhas de souvenirs, casas que vendem produtos artesanais como compotas, bombons, frios e laticínios.

Portanto, fugindo da orientação industrial que o resto do Vale do Paraíba adotou, Conservatória consolidou ao longo de várias décadas um “circuito” (DU GAY, 1997; HERSCHMANN, 2007, 2010) da seresta. Hoje, além dos atrativos turísticos comuns em cidades pequenas e atrativos como a Igreja Matriz de Santo Antônio, a antiga estação ferroviária e as fazendas do ciclo do café (atualmente abertas à visitação), essa região conta com diversos acervos de importantes compositores brasileiros (coleções de fotografias, discos, troféus, roupas, geralmente doados pelas famílias dos artistas). Idealizados pelos atores locais (e com pouco apoio da prefeitura de Valença), foram

criados os museus Vicente Celestino, Sívio Caldas, Guilherme de Brito, Gilberto Alves e Nelson Gonçalves, que ampliaram a oferta de atividades culturais e de entretenimento, especialmente no período da manhã, na região. Com uma população de aproximadamente 4 mil habitantes, centrada no turismo (que gravita em torno da seresta), a localidade movimenta 250 milhões de reais por mês; destes, mais de dois terços são gerados pelo chamado “Circuito da Seresta” (PRESTES FILHO et al., 2004).

Evidentemente, o êxito de Conservatória atraiu o interesse de técnicos e consultores do poder público, que identificaram nessa localidade um caso em que a “economia da cultura” (EARP, 2002; THROSBY, 2001; PRESTES FILHO et al., 2004 e 2002; CASSIOLATO, LASTRES, 2005) foi capaz de alavancar o desenvolvimento local. Técnicos ligados ao poder público passaram a avaliar o que estava ocorrendo nessa microrregião a partir de uma ótica, ou melhor, de uma “razão instrumental” (FERNANDES, 2009) que, em geral, identifica em Conservatória mais uma experiência bem-sucedida de associativismo (entre atores e empreendedores), similar à experiência ocorrida em outras cidades do mundo e fartamente descrita na literatura que analisa a trajetória de clusters, arranjos produtivos locais e distritos industriais (CASSIOLATO; LASTRES, 2005).

Assim, tendo em vista seguidas avaliações feitas por consultores de diversas instituições de fomento, a localidade de Conservatória passou a ser considerada, no início do século XXI, o primeiro Arranjo Produtivo Local de Entretenimento do Brasil (Câmara de Gestão dos APLs do Rio de Janeiro, 2007). A partir de tal reconhecimento, foi criado no ano 2006 um conjunto de estratégias de governança que visaram ampliar e tornar mais eficientes o associativismo, a trama produtiva local (CASSIOLATO; LASTRES, 2005). Desse modo, foi estabelecida uma Coordenação Local do “Projeto do APL”, com o apoio especialmente do governo do estado do Rio de Janeiro, através da Secretaria de Desenvolvimento Econômico.

Apesar de reconhecer a importância desse apoio do estado, que está balizado em uma razão instrumental colocada em ação sob a rubrica da necessidade de “governança”, “gestão mais eficiente” e de um “plano de atuação estratégico”, neste artigo partimos do pressuposto de que tal perspectiva pragmática e instrumental não dá conta de

compreender “os porquês” do sucesso e os desafios enfrentados por Conservatória. Ao longo deste texto, partiremos da premissa de que, para uma compreensão mais apurada da desse raro estudo de caso, é necessário que se levem em conta os “afetos”, a “razão sensível”⁶ (MAFFESOLI, 2007, 1998), isto é, os fatores estéticos e comunicativos que fundamentam a mobilização, a sociabilidade — marcada por uma forte emoção — dos militantes (ou mesmo dos simpatizantes) e visitantes no cotidiano de Conservatória.

Articulação e tensão entre os atores sociais locais – práticas e discursos

É possível, em linhas gerais, identificar três conjuntos de discursos que avaliam não só o desenvolvimento alcançado pela cidade, mas também como deveria ser conduzido esse processo na região hoje. Evidentemente, encontraremos pontos divergentes e convergentes nesses discursos

O primeiro conjunto de narrativas identificado é o dos donos de grandes hotéis — a fazenda dos arredores e dos técnicos da Secretaria de Desenvolvimento do Estado do RJ, Sebrae e BNDES. Esses atores sociais consideram Conservatória uma espécie de “vitrine”⁷ do Vale do Café e participam ativamente do chamado “Projeto do APL” (iniciado em 2006). Sérgio Constantino, proprietário do hotel Fazenda Rochedo e principal liderança dessa corrente, analisa assim a experiência do “Projeto do APL” (como é conhecido pelos atores locais):

⁶ Trata-se de um conceito, desenvolvido e consagrado por Michel Maffesoli nos anos 1990, que compreende a razão não apenas como racionalizante (premissa fundante de todo conhecimento na alta modernidade), mas também trabalha com uma compreensão sociológica que incorpora a experiência sensível, espontânea e afetiva. Ao propor esse conceito, Maffesoli se diferencia das correntes de pensamento que consideram o social como resultado de uma determinação econômico-política fundada em um contrato social, fruto do resultado racional e funcional de associação de indivíduos racionais e autônomos. Para o autor, “[...] a experiência sensível é marca da vida cotidiana, [e] a progressão intelectual poderá assim reencontrar a interação da sensibilidade e da espiritualidade [...], a profundidade das maneiras de ser e dos modos de vida pós-modernos que, de múltiplas maneiras, põem em cena estados emocionais e ‘apetites’ passionais que repousam largamente sobre a iluminação dos sentidos...” (MAFFESOLI, 1998, p. 196).

⁷ Para Prestes Filho, técnico da Secretaria de Desenvolvimento do Estado do RJ: “[...] o distrito converteu-se em uma vitrine para o desenvolvimento do turismo e da cultura na região de Valença [...] O Festival Cinemúsica, por exemplo, vai para a sua quinta edição e já é um evento reconhecido nacionalmente [...] Assim, pode-se dizer que essa localidade e seus eventos estão influenciando todos os outros da região do Vale do Café” (depoimento concedido ao autor em 25 de janeiro de 2011).

A comissão de governança do APL acabou fazendo o papel do Estado em Conservatória [...] infelizmente, a prefeitura é superausente [...] começamos a participar de tudo e conseguimos algumas vitórias como, por exemplo, a construção de três estradas [...] Hoje o APL está meio esvaziado [...] faltam mais apoio local e uma gerência profissional para tocar o barco e preparar as reuniões [...] Apesar disso, precisamos continuar buscando alternativas. Conservatória durante muito tempo cresceu expressivamente. Nós tínhamos aqui há 20 anos 500 leitos e 2 mil pessoas querendo vir a Conservatória todo fim de semana. Hoje temos mais de 4 mil leitos e a demanda continua a mesma por fim de semana: em torno de 2 mil pessoas [...] Infelizmente hoje temos de correr atrás dos turistas. Percebo que há um enfraquecimento do poder de sedução da cidade: para mim, lamentavelmente, a principal causa disso é o enfraquecimento do movimento da serenata. Os seresteiros não querem reconhecer isso, mas é um fato que pode ser facilmente constatado. Há alguns anos, mesmo dentro de qualquer restaurante, você conseguia ouvir a música porque eram 15 violões, 60 seresteiros, 500 pessoas seguindo o cortejo. Hoje você vai acompanhar o cortejo e encontrar três violões mal tocados que conseguem reunir no máximo 100 pessoas. Não é mais o mesmo movimento, com o mesmo potencial e capacidade de mobilização. Antes, mesmo que você não gostasse daquele tipo de música, você se impressionava e se emocionava com todo mundo cantando. [...] Tenho procurado ajudar na medida do possível o movimento, cedendo, por exemplo, o espaço da Casa de Cultura. [...] Só não acho que vai acabar a serenata e seresta: acho que em breve começará um novo ciclo na cidade. Imagino que os próprios comerciantes vão tomar uma atitude e investir no caminho da profissionalização da serenata. Certamente se pagará aos músicos seresteiros para que cantem na rua, mobilizem o público. Infelizmente, quando verbalizo isso, sou acusado de insensível, mas sei que meus argumentos estão fundamentados numa triste constatação (depoimento concedido ao autor em 1º de fevereiro de 2011).

Portanto, parte do grupo reconhece que esse projeto de governança perdeu relativamente sua força e precisa ser retomado. Há pessoas que acreditam que o conhecimento tecnocrático, a razão instrumental, pode de fato incrementar o desenvolvimento da cidade. Além disso, partem da premissa de que o movimento musical que gravita especialmente em torno da música seresteira vem se enfraquecendo nos últimos anos,

e isso pode levar à debilitação da atividade turística na localidade. Assim, os atores locais propõem como alternativa para a região a profissionalização dos seresteiros e músicos em geral. Eles desejam que o setor turístico não dependa mais do ativismo musical local.

O segundo conjunto de discursos que identificamos na pesquisa é o do Movimento dos Seresteiros. Esse grupo, que atua há décadas na localidade, acha que a marca de Conservatória é o movimento da seresta/serenata e não eventuais atividades associadas: concertos e eventos que promovam outros gêneros musicais ou outras práticas de entretenimento e turismo, tais como cinema, ecoturismo e ufologia. Esse grupo segue os preceitos estabelecidos pelos irmãos Freitas nos anos 1980, período considerado pela maioria dos moradores a “época de ouro” da seresta e serenata na cidade. Esse movimento afirma que buscam não apenas manter-se apartados das disputas políticas locais como também repudiam o caráter comercial da música, isto é, os seresteiros militantes acreditam que assim o movimento seria capaz de permanecer “puro” e “independente”. A partir do ano 2009, com a morte de um dos irmãos Freitas (Joubert) e o consequente fechamento do museu do seresteiro, sob as circunstâncias já mencionadas, o movimento foi transferido para a Casa de Cultura. Como também já dito, naquela oportunidade ocorreu uma importante dissidência dentro do grupo. Hoje é possível identificar duas vertentes discursivas que diferem sobre suas premissas.

De um lado, é possível identificar o grupo liderado por Edgar Santos, Ailton Rodrigues, Marina Fonseca e José Fonseca, referências atuais importantes do movimento seresteiro em Conservatória. Eles têm organizado efetivamente a seresta e a serenata nos últimos anos. Em seus depoimentos é possível atestar que são tolerantes quanto à presença de músicos profissionais na música da região, mas não cogitam sob hipótese alguma a profissionalização dos músicos locais.

O movimento seresteiro não tem muita interferência em nada disso que vem acontecendo na cidade e envolve diversas instituições públicas. A nossa vida é a serenata e seresta e a ela dedicamos nossa vida. A gente não se envolve no debate político da cidade. [...] Nosso movimento se desenvolve praticamente sem nenhum apoio das instituições e entidades. [...] A maioria dos turistas reclama se num fim de semana chove ou acontece alguma even-

tualidade que impede de realizar a seresta ou a serenata. Muitos se dirigem a nós exigindo a realização do evento como se fossemos funcionários dos hotéis ou da prefeitura. Eles não sabem que é um movimento independente, feito com paixão pelo grupo. [...] O movimento é consciente do seu importante papel no desenvolvimento econômico da região, mas não quer criar vinculação com interesses de grupos políticos. Nosso compromisso principal é com a preservação da boa e genuína música romântica brasileira (depoimento de Marina Fonseca, concedido ao autor, em 31 de janeiro de 2011).

O movimento é feito basicamente por amadores, com a presença de muita gente desafiada, mas profundamente admiradora desse tipo de música. Claro que um músico profissional pode participar, como qualquer outra pessoa. Já tivemos muitos visitantes ilustres aqui, como, por exemplo, Elba Ramalho, Nelson Gonçalves e Dorival Caymmi. O problema é que um músico profissional dificilmente aceita nosso ritual: ele quer se destacar e brilhar. Muitos querem apresentar um set de quatro ou cinco músicas, mas a proposta é que ocorra uma alternância entre os integrantes, de modo que todos participem. Já escutamos pessoas dizerem que o movimento está enfraquecido, em crise, que é preciso profissionalizar a serenata. Ora, se a serenata fosse profissionalizada, isto é, se os participantes fossem remunerados, provavelmente Conservatória se igualaria a outras tantas cidades que existem no país, onde as pessoas recebem para se apresentar e mobilizar o turismo e o comércio da região. Desse modo, esse movimento mágico e espontâneo acabaria, e a presença de turistas no distrito seria sensivelmente reduzida [...] É preciso que se diga que o movimento não aceita nem reivindica contribuição financeira. Aliás, não compramos nem vendemos nada. O movimento criado pelos irmãos Freitas tem como objetivo preservar a memória da música de serenata. Somos um movimento organizado, engajado, mas não estamos organizados numa entidade ou associação. É um movimento espontâneo no qual as pessoas envolvidas se comprometem a participar todos os dias de semana. Todos comparecem religiosamente! Todos estão cientes de que devem comparecer em Conservatória (depoimento de Jorge Fonseca concedido ao autor em 31 de janeiro de 2011).

Além disso, como se pode constatar nos dois depoimentos a seguir, eles não são pro

priamente contrários à ampliação de eventos locais, identificando no crescimento do fluxo de turistas uma forma de renovação do movimento (preocupação constante das lideranças).

À medida que os irmãos Freitas foram se desligando da vida no Rio de Janeiro, puderam se dedicar mais ao movimento. Transformou-se num idealismo, um movimento de resistência. Toda sexta e todo sábado eles vinham para cá: tinham esse compromisso. Pode-se dizer que a vida particular deles passou para segundo plano a partir desse momento. Isto aqui passou a ser uma espécie de sacerdócio para eles. Especialmente para o José Borges que comandava o grupo. A morte dele em 2002 foi muito sentida pelo grupo [...] mas estamos aí tocando o barco e mobilizando o pessoal. [...] A gente se ressentia também do trabalho de garimpagem que o Joubert Freitas fazia. Ele puxava as pessoas na multidão para cantar e atraía novos quadros, realizando um importante trabalho de renovação do movimento (depoimento de Marina Fonseca, concedido ao autor, em 31 de janeiro de 2011).

Durante o período de fechamento do Museu da Seresta tivemos algumas dissidências no movimento e pessoas importantes infelizmente saíram do grupo. Nós fomos afetados por essa cisão, de um estar aqui e outro ali, quando todos poderiam estar dando força a nossa causa. Todos nós nos apoiamos muito quando éramos liderados pelos irmãos Freitas. Evidentemente, sentimos falta dessas lideranças. [...] É preciso que se diga que a serenata existiria mesmo se não houvesse um ponto de encontro. Mesmo se não tivéssemos nenhum lugar para nos reunirmos. Felizmente temos hoje a Casa de Cultura. O lugar para reunião é interessante porque é uma referência. [...] Claro que é importante que se diga que hoje nós não temos muitos violões no movimento. Isso pesa em alguns dias de semana. Mas, claro, nós temos um movimento sério e procuramos nos desdobrar e fazer um importante trabalho de renovação do grupo, atrair turistas interessados em ingressar no grupo. Nós mesmos não somos daqui e já estivemos neste lugar do turista que se apaixonou pela cidade. A ampliação dos eventos na cidade é uma tentativa de dar um novo fôlego a região, atraindo mais gente. Pode ser um encaminhamento válido, contanto que a serenata e a seresta continuem a ser priorizadas nos projetos [...]. Evidentemente, a questão da re-

novação nos preocupa muito. Já tivemos alguns dias de semana sem serenata. É um fato raro, mas já aconteceu. É preciso recordar que se esse movimento existe há mais de 70 anos de forma espontânea. [...] Há dias em que parece que a seresta ou serenata não vão acontecer, mas acaba acontecendo [...] companheiros vão chegando, vai ganhando força e tudo se realiza de forma mágica e harmoniosa. Voltamos todos para casa emocionados e com a alma lavada (depoimento de Ailton Rodrigues, concedido ao autor, em 31 de janeiro de 2011).

O grupo dissidente do movimento, liderado por Marluce Magno (proprietária da loja de discos e livros Canto Lírico), é bastante crítico quanto ao projeto de governança do APL e às estratégias de dinamização do turismo que vêm sendo desenvolvidas especialmente a partir dos anos 1990, na localidade:

O movimento seresteiro foi hegemônico e trouxe uma série de benefícios para Conservatória. Entretanto, no final dos anos 1990 começou gradativamente um processo de diversificação cultural, e outras iniciativas começaram a surgir na cidade. Os empresários que se estabeleceram aqui acharam também que poderiam incrementar os negócios fazendo outros tipos de eventos periódicos. Até então só havia dois eventos na cidade: o Dia do Seresteiro, no último sábado de maio, e o Encontro dos Seresteiros, no quarto sábado de agosto; ambos focados na identidade local. Começaram a aparecer outros eventos. Criou-se a Noite do Chorinho, a Noite da Bossa Nova, e assim por diante. Então começaram a ocorrer um processo de diversificação e também uma ocupação mais intensa do centro urbano, por conta dos bares e das lojas que surgiram no centro histórico. Isso não existia antes. É possível perceber também um aumento significativo no número de pousadas. Assim, muitas pessoas na cidade e fora dela passaram a ter a sensação de que estava ocorrendo um crescimento econômico, um aumento do interesse turístico. Novos investidores começaram a propagar a ideia de que Conservatória é um lugar onde se preserva a boa música. Alguns falam da “boa música brasileira”, outros dizem apenas a boa música. Em 2006, os empresários começaram a se reunir em torno do projeto do APL. Como eu não me alinhava com os caminhos que eles estavam seguindo, preferi continuar no meu canto, fazendo minha parte, dando continuidade às ideias

propostas pelos irmãos Freitas, fundadores do movimento seresteiro [...] A visão do empresariado, apoiado pelo Sebrae e pelo governo do estado, é outra. Eles acreditam que se a serenata atraía o número X de visitantes, com a diversificação cultural proposta, seria possível ampliar significativamente essa estatística. Muita gente hoje que milita espontaneamente junto às rodas de choro, de pagode e de bossa nova compartilha dessa mesma visão. São amadores que acreditam que a diversificação musical e cultural (a ampliação do calendário de eventos) constitui um “novo caminho” que vai garantir mais crescimento e bem-estar a Conservatória. Não acredito que o caminho seja esse. Acho que Conservatória pode perder sua identidade. Tais iniciativas podem descaracterizar culturalmente a região e afastar um público que frequenta a cidade há décadas. A defesa dos eventos e de um calendário cultural diversificado exemplifica bem isso. Por exemplo, no ano 2010 chegaram a inserir no calendário um evento chamado Elvis Presley Music Project Concert, que nem mesmo chegou a acontecer. O que desmoralizou a cidade duas vezes: primeiro, porque comprometeu a identidade cultural do lugar; segundo, porque comprometeu a credibilidade dos empresários locais. No meu modo de entender, Conservatória deveria se manter como a cidade caracterizada pelo movimento seresteiro: local aonde o público poderia vir em qualquer dia de semana para ver o ritual da música de serenata. Mas está difícil dar prosseguimento às premissas dos irmãos Freitas [...] Hoje, quando a serenata passa pelas ruas, ocorrem simultaneamente vários eventos na cidade, o que prejudica a realização do ritual e a apreciação por parte do público (depoimento de Marluce Magno concedido ao autor em 30 de janeiro de 2011).

Além disso, a postura desse grupo é bastante conservadora em relação aos possíveis aspectos comerciais do movimento: seus militantes denunciam que alguns seresteiros, por vaidade ou necessidade, vendem discos, DVDs e/ou realizam concertos de serenata como contratados. Eles são radicalmente contra qualquer forma de profissionalização (ou mercantilização da serenata e da serenata) e temem a tendência atual de diversificação cultural da localidade.

Eu me afastei do movimento seresteiro por discordar de alguns encaminhamentos, pela postura das novas lideranças tolerantes à venda de CDs e DVDs de música de seresta. Acredito que esteja acontecendo um processo de profissionalização da seresta: cada vez vemos mais pessoas vendendo seus produtos musicais na rua [...] vemos músicos cantando em hotéis [...] Já cheguei a ouvir gente na cidade defendendo a criação de um “serenatódromo” na região [...] Os irmãos Freitas defendiam uma série de valores que infelizmente vêm sendo colocados em segundo plano hoje [...] Acredito que a trajetória de Conservatória teve muito êxito quando José e Joubert Borges estavam à frente. Eles sempre defenderam o distanciamento do poder político e econômico local, ou seja, sempre defenderam a independência do movimento seresteiro (depoimento de Marluce Magno concedido ao autor em 30 de janeiro de 2011).

Finalmente, foi possível identificar no trabalho de campo, realizado entre o segundo semestre de 2010 e o primeiro semestre de 2011, um terceiro conjunto de narrativas que postulam que o diferencial de Conservatória são os movimentos musicais espontâneos, um ativismo de amadores apaixonados por música brasileira, mas não, necessariamente, associados à seresta e à serenata. Esse grupo, evidentemente, também não quer a profissionalização das atividades musicais, identificando no ativismo amadorístico (na “paixão” pela música brasileira) um vetor fundamental para que a emoção e a mobilização dos visitantes aconteçam. Deolinda Saraiva (proprietária da Pousada das Amoras), uma das principais lideranças dessa corrente, defende a ampliação dos eventos na cidade e a criação de outros movimentos complementares ao consolidado da seresta e da serenata, tais como o choro, a valsa, a bossa nova, a MPB, os corais entre outros.

Para mim, o diferencial de Conservatória é que a cidade é uma espécie de capital da música brasileira ao vivo, cantada e tocada por amor à música. Entretanto, evidentemente, muitos aqui se apegam ao tradicional e não se abrem para as novas tendências, para os novos movimentos musicais que estão surgindo na região. Essas mesmas pessoas ficam preocupadas com uma eventual possibilidade de o movimento seresteiro acabar [...] Porém, esse movimento não vai acabar nunca, pois, ao contrário, está sofrendo uma renovação, com projetos de formação de novos seresteiros [...] O correram coritos, brigas, mudança do local de encontro dos seresteiros (que passou para

a Casa de Cultura), mas o movimento é muito forte! Na verdade, a seresta foi responsável por abrir um caminho, por mostrar que é possível esta cidade viver de música. Hoje há a possibilidade de abrimos o leque musical e muita gente na cidade está percebendo isso. Eu mesma organizo um festival de corais (que já está na sua quinta edição) e participo do movimento do chorinho, do “Serenite” (encontros nos quais se tocam MPB, bossa nova e samba-canção) e da valsa [...] Claro que a seresta é o ícone de Conservatória. Vejo a seresta e a serenata como nosso Cristo Redentor, símbolos máximos de Conservatória, que devem ser preservados e fomentados, mas Conservatória é mais que isso também! (depoimento concedido ao autor em 30 de janeiro de 2011).

Considerações finais

Os atores sociais entrevistados, apesar de sublinharem algumas ressalvas, reconhecem com certa frequência os benefícios resultantes de algumas iniciativas do projeto de governança do APL: melhoria do acesso à cidade, criação de calendário de eventos, criação da subestação de energia elétrica etc. Chegam a incorporar a lógica tecnocrática/instrumental ao mencionar que as seguintes iniciativas poderiam ser implementadas com certa facilidade e melhorariam a integração e o desenvolvimento da região: a) um centro de recepção turística (com pessoal especializado em atender os visitantes e fornecer material informativo, como folhetos e mapas históricos e turísticos da cidade e arredores); b) a criação de um conjunto de serviços de traslado a fim de facilitar a visitação de diversas atrações da região; c) expansão de linhas de ônibus ligando a cidade do Rio de Janeiro a Conservatória; d) proibição de circulação de automóveis no centro histórico; e) instalação subterrânea de cabos elétricos e telefônicos no centro histórico; f) ampliação dos meios de comunicação e dos serviços de banco e de correio.

Vale ressaltar que o Projeto do APL é ainda recente (existe há cerca de cinco anos). Ainda é cedo para avaliar de forma cuidadosa e com certo distanciamento crítico. Contudo, nota-se que tal iniciativa é encarada com grande desconiança ou relativa indiferença por inúmeros atores sociais (BESSA, 2011). Vários pequenos empresários, seresteiros e membros da sociedade civil temem que os projetos em curso atendam

mais aos interesses e às necessidades dos grandes empresários locais (em geral, identificados como os proprietários dos hotéis e fazenda).

Acredito que a proposta do APL poderia ter contribuído mais para a cidade; porém, os coordenadores do projeto infelizmente tentaram impor uma visão tecnocrática. Teria sido de vital importância eles terem vivido na cidade por um período e conversado mais com as pessoas: acolhido as ideias e sugestões. Saí da comissão local do APL porque havia muito lobby dos donos de grandes hotéis em torno do projeto. Os interesses destes divergem um pouco dos interesses dos pousadeiros e dos comerciantes, que dependem do desenvolvimento de atividades culturais no centro histórico de Conservatória. Não temos estrutura e atrativos para manter nossos hóspedes nas nossas dependências. Os donos de grandes hotéis, na maioria hotéis e fazenda, que possuem mais de 100 funcionários e também uma megainfraestrutura turística, querem que os turistas gastem o máximo possível dentro das suas propriedades. Eles fazem o traslado dos turistas (do hotel ao centro da cidade) para que estes acompanhem a seresta e serenata, mas o foco do negócio deles não é esse. A serenata e o movimento seresteiro são apenas um chamariz, uma atividade realizada fora do hotel. Eles mesmos chegam a pagar para que serestas sejam feitas nas suas propriedades, na tentativa de satisfazer o turista. Eles têm interesse na melhoria das condições de infraestrutura turística, mas não na circulação dos turistas no centro de Conservatória; não lhes é interessante que os turistas gastem muito dinheiro na cidade. A “gota d’água” que ocasionou minha saída do programa foi o apoio dos grandes empresários à tentativa da prefeitura de retirar as mesas dos bares e restaurantes das calçadas do centro. Alegavam que isso atrapalhava a serenata. Porém, não se ponderou sobre a necessidade de os donos desses estabelecimentos garantirem seu sustento. Tal medida significaria o esvaziamento do centro de Conservatória. Os donos de hotéis olharam apenas seus próprios interesses e apoiaram tecnocratas, o que gerou grande confusão e revolta. Fizemos um movimento popular na época e derrubamos essa iniciativa autoritária. Como ter movimentos musicais fortes se os visitantes não têm onde se acomodarem para assistir e participar? Acredito que a questão da circulação no centro histórico poderia ter sido

resolvida de outra maneira, mas a população não foi consultada. Penso que a proibição do tráfego de automóveis nessa parte da cidade, por exemplo, já seria uma medida suficiente para solucionar ou amenizar a questão (depoimento de Deolinda Saraiva concedido ao autor em 30 de janeiro de 2011).

Como também foi possível atestar nas entrevistas, vários atores locais receiam que a profissionalização da seresta e a diversificação das atividades culturais ao contrário do que é esperado por vários gestores do projeto não atraiam mais público para a região. Em outras palavras, eles temem que várias dessas iniciativas sirvam para “esvaziar” ou diluir, no plano simbólico, o referencial identitário da região, que tem na serenata/seresta sua principal característica. Esses atores temem que o público da terceira idade, bastante conservador, que sempre frequentou a cidade, deixe de visitar o distrito por conta das novas atividades e dos recentes eventos estabelecidos nos últimos anos. Eles receiam que o público não se reconheça mais em uma cidade que também promove o jazz, o cinema, o ecoturismo, a ufologia etc.

Tem-se comentado muito aqui em Conservatória sobre as estratégias de desenvolvimento nos últimos anos. Trouxeram o Sebrae e elaboraram o APL, e passou-se a discutir muito sobre o conceito de que o entretenimento e o turismo são as atividades geradoras de riqueza da cidade. Ora, todos nós sabemos que é a música que movimentava toda essa dinâmica econômica. Antes da seresta e da serenata, Conservatória era um pequeno vilarejo, com poucas pousadas. Basta analisar com atenção a história da cidade e a infraestrutura turística que se criou nos últimos anos. Tudo isso é consequência direta do público que vem nos assistir todos os fins de semana [...] Devemos preservar a vocação e a identidade cultural da cidade associada à seresta e serenata (depoimento de Ailton Rodrigues concedido ao autor em 31 de janeiro de 2011).

Portanto, a despeito da forte presença dessa razão instrumental hoje na região, prevalece ainda a percepção de que o movimento musical amador (não profissional) que gravita especialmente em torno da seresta (e outros movimentos musicais de outros gêneros da música brasileira), movido por idealismo, paixão, afetos, por uma razão sensível, é que vem garantindo até o momento o intenso desenvolvimento local. Pelo menos

desde os anos 1970, quando ocorreu de forma mais efetiva a expansão do turismo local.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Chris. *A cauda longa*. São Paulo: Campus, 2007.

ARANHA, José; ZARDO, Julia; PRESTES FILHO, Luiz C. (Coords). *Música como fator de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Incubadora Cultural Gênesis da PUC-RIO/ Sebrae-RJ/ UBC, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BESSA, Claudia. *Gestão social e desenvolvimento local no APL de entretenimento e turismo de Conservatória*. Dissertação de mestrado em economia empresarial apresentada na Universidade Candido Mendes. Rio de Janeiro, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

CÂMARA DE GESTÃO DOS APLs DO RIO DE JANEIRO. *APLs do Rio de Janeiro*. Brasília: III Conferência dos APLs, 2007.

CASSIOLATO, José E.; LASTRES, Helena. *Cultura e desenvolvimento: o APL de Conservatória (RJ)*. Rio de Janeiro: RedeSist/UFRJ, 2005.

COCCO, Giuseppe et al. (Orgs). *Capitalismo cognitivo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CONSERVATÓRIA. *Capital mundial da serenata*. Disponível em: www.capitaldaserenata.hpg.com.br. Acesso em: 20 jan. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1995, vols 1 a 5.

DU GAY, Paul (Org.). *Production of culture, cultures of production*. Londres: Sage, 1997.

DYER, Richard. *Only entertainment*. Nova York: Routledge, 2002.

EARP, F. S. (Org.). *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.

FERNANDES, Cíntia S. *Sociabilidade, comunicação e política. A experiência estético comunicativa da rede MIAC na cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: EIPapers, 2009.

FERNANDES, José N. *A transmissão do conhecimento musical em grupos culturais*:

os seresteiros de Conservatória (RJ). In: Anais do XVII Encontro Nacional da Abem. São Paulo: Abem, 2008.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

HERSCHMANN, Micael. Indústria da música em transição. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

_____. Lapa: cidade da música. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

IFPI. Digital music report 2009 e 2010. Londres: IFPI, 2009 e 2010. Disponível em: http://www.abpd.org.br/downloads/DMP2010_UK_JAN2010.pdf. Acesso em: 5 fev. 2010.

MAFFESOLI, Michel. O ritmo da vida. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. O tempo das tribos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. Elogio da razão sensível. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNO, Marluce. Conservatória: um sonho musical. Conservatória: Canto Lírico, 2006.

MARQUES, Evandro C. A identidade cultural no Vale do Café Luminense: Conservatória e as serenatas e serenatas. In: RIBEIRO, Miguel A.; MARAFON, Gláucio (Orgs). A metrópole e o interior Luminense: simetrias e assimetrias geográficas. Rio de Janeiro: Gramma, 2009.

MATOS, Marcelo; LEMOS, Cristina. Using the approach of local productive arrangements and systems for the analysis of creative industries. In: Brazil: the case of Conservatória. In: Redesist. Rio de Janeiro: RedeSist/UFRJ, 2005. Disponível em: http://www.globelics2005africa.org.za/papers/p0027/Globelics2005_Matos%20e%20Lemos.pdf. Acesso em: 1º mar. 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto M. Reinventando a tradição do mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos. Tese de doutorado em comunicação apresentada na UFRJ. Rio de Janeiro, 1995.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James O espetáculo dos negócios. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

PRESTES FILHO, Luís Carlos et al. (Coords). Cadeia produtiva da economia da música. Rio de Janeiro: Instituto Gênese/ PUCRJ, 2004.

PRESTES FILHO, Luis Carlos; CAVALCANTI, Marcos C. (Orgs). Economia da cul-

tura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EIPapers, 2002□

RIBEIRO, Maria de Fátima. A música no processo constitutivo de arranjos produtivos locais do RJ. Tese de doutorado em engenharia de produção apresentada na UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, Milton et al. (Orgs). Território: globalização e fragmentação. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHAFER, R. Murray. The new soundscape. Vancouver: Don Mills, 1969.

SECRETARIA DE ESTADO DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO. Segunda pesquisa de opinião musical e turística de Conservatória. Rio de Janeiro: governo do estado do Rio de Janeiro, 2005.

SERESTEIROSD CONSERVATÓRIA. Disponível em: <http://www.seresteiros.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2011.

SODRÉ, Muniz. A estratégia sensíveis □ afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

THROSBY, David. Economía y cultura. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

TINHORÃO, José R. História social da música social brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRIGO, Luis G. Entretenimento. São Paulo: Senac, 2003.

ZARDO, Julia. Comunicação, cultura e desenvolvimento local: Conservatória (RJ), um estudo de caso. Dissertação de mestrado em comunicação apresentada na UFRJ. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br>. Acesso em: 1º set. 2010.





ca Deia Pr oDut iva Da mÚsica em Bel o Horizonte*

Marta Procópio de Oliveira**

* Equipe de pesquisa da Fundação João Pinheiro; supervisão e coordenação: Marta Procópio de Oliveira; elaboração: Ana Cristina Coutinho (consultora), Andréa Lage, Diva Moreira (consultora), Graciela Teixeira Gonzalez, Marta Procópio de Oliveira; colaboração: Estefânia Mesquita, Jussara França, Ludmila Lana, Maria das Graças Lemos, Reinaldo Morais, Thais Utsch. Equipe de pesquisa do Sebrae: Agmar Abdon Campos, Regina Vieira de Faria Ferreira, Márcia Valéria Cota Machado.

** Economista, especializada na elaboração de metodologias de pesquisa e diagnósticos culturais com foco nos setores editorial (livro e leitura), cinema e música. Pesquisadora da Fundação João Pinheiro, atualmente é uma das organizadoras do encontro Economia Criativa Dum Conceito em Discussão.

A arte não ama os covardes

Problema: artista brasileiro

1. Política cultural no Brasil

No Brasil, a política cultural tem se caracterizado historicamente por interrupções e descon continuidades e por visões preconceituosas da arte e da cultura. O trabalho cultural ainda é visto como um componente secundário do desenvolvimento econômico.

A ausência de diretrizes para o desenvolvimento da cultura e de financiamento com recursos orçamentários levaram à proliferação de políticas centradas na instabilidade e marcadas pela exclusão espacial e de milhões de artistas que atuam profissionalmente, acima e apesar das políticas, neste enorme celeiro cultural que é o Brasil.

O Anuário de Estatísticas Culturais publicado pelo Ministério da Cultura em março de 2009 mostra que em praticamente todos os estados e municípios do país a cultura possui instrumentos insuficientes para viabilizar o crescimento sustentado. Isso determina a convivência dos artistas com a falta crônica de recursos, a ausência de equipamentos culturais, a baixa visibilidade política e o alto índice de informalidade e de instabilidade dos empregos gerados.

Em que pesem as dificuldades de mercado do setor cultural, ainda assim o número de trabalhadores nessa área é significativo: 700 mil empregos formais no ano 2000. A informalidade, no entanto, é muito acentuada, sendo estimada em 38,7% em 2001. Para alguns segmentos da cultura, a informalidade é bem acima da média, como por exemplo: 91,1% entre os músicos, 87% nas ocupações de direção e produção artística, 86,3% nos ramos de artes e espetáculos, 72,5% no artesanato, 93,9% nas artes plásticas (Ipea, 2007).

As taxas de informalidade do setor levam a uma precariedade das atividades culturais e acentuam problemas relativos à proteção contra riscos provenientes de doença, velhice ou mesmo perda de renda. A manutenção de uma política cultural baseada em eventos e caracterizada pela descontinuidade de financiamentos faz do trabalho artístico um ofício difícil de ser levado adiante.

Nos últimos 20 anos a política cultural tem sido meramente uma política de eventos, sendo a maior parte do financiamento baseada em recursos incentivados por meio dos mecanismos de renúncia fiscal. Existe uma enorme demanda por recursos para realização de projetos culturais que não se traduz em financiamento: no máximo 30% dos projetos aprovados consegue captar recursos. A ausência de visão sobre o papel da cultura no desenvolvimento econômico, social e humano reflete-se no fato de os governos terem sistematicamente transferido a definição da política cultural para o mercado.

O Estado se omite da responsabilidade da educação cultural. A sociedade civil e a classe artística musical devem exigir a implementação da Lei n. 11.769, de agosto de 2008, que altera a atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e institui a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas brasileiras.

No ano 2009, a Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais deu importante passo no que diz respeito à criação de uma política sustentável para o setor: o programa de estímulo à música, o Música Minas. Esse programa tem como objetivo

criar mecanismos e ações sustentáveis para que a música produzida em Minas encontre um lugar expressivo no mercado estadual, nacional e internacional. Visa também mostrar sua diversificada e rica produção, a comercialização de seus produtos e a formação de público.

Sua elaboração e realização são resultados de uma parceria com o Fórum da Música de Minas Gerais, constituído por organizações do setor musical de Belo Horizonte.

2. A política pública para a música em Belo Horizonte

O setor musical de Belo Horizonte possui uma política cultural caracterizada pela fragmentação das ações, ausência de intersetorialidade, descontinuidade das ações, escassez de recursos e financiamento por meio de mecanismos de renúncia fiscal e pela centralidade na política de eventos. A utilização dessa prática de financiamento é a principal política de fomento à cadeia produtiva da música nos três âmbitos da administração pública – federal, estadual e municipal.

Praticamente a totalidade dos artistas e produtores culturais organizados e com atuação profissional em Belo Horizonte viabiliza suas atividades por meio do patrocínio empresarial via mecanismos de renúncia fiscal. Um dos grandes problemas dessa política, entretanto, é a exclusão da maior parte dos empreendedores que pleiteiam recursos. Há um verdadeiro funil, que se inicia com as inscrições nos editais para a solicitação de recursos e vai se estreitando cada vez mais nas fases de aprovação dos projetos e principalmente na fase de captação de recursos junto ao empresariado.

Do total de projetos musicais apresentados nas leis de incentivo dos anos 2003 a 2008, apenas 56% foram aprovados, e menos da metade conseguiu captar patrocínio no mercado, ou seja, apenas 44%.

As políticas existentes estão desarticuladas entre as instituições responsáveis por sua realização e não atingem o principal problema para o desenvolvimento do setor: o domínio pelas grandes empresas da indústria fonográfica dos principais meios de divulgação, distribuição, veiculação e comercialização. Apesar de existir uma imensa produção independente de música em Belo Horizonte, essa produção ainda adentra marginalmente o mercado.

3. A cadeia produtiva da música em Belo Horizonte

3.1 Economia da música – o artista, o produto e o mercado

O Brasil é um dos países onde a economia da música tem papel importante no produto interno bruto (PIB). Há multiplicidade de ofertas em gravadoras, gêneros ou estilos, a efervescência criativa é imperativa e o comércio é cada vez mais multifacetado.

Desde a década de 1990, surgiram opções jamais pensadas em termos de difusão e comercialização do produto musical. No Brasil, como em outros países, a predominância das grandes gravadoras denominadas Majors começou a ser questionada. Grandes nomes da música criaram suas próprias gravadoras, organizaram novos selos, produzindo, gravando e distribuindo de forma independente seus produtos.

O mercado musical brasileiro está entre os dez maiores do mundo, com predominância

interna de produção artística nacional no ranking de vendas do país e uma crescente rede de exportação da música, principalmente para Portugal e outros países europeus.

O objeto de análise do presente texto é o mercado e a cadeia produtiva da música em Belo Horizonte. Distante geograficamente do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde orbita o principal centro comercial criado pelas grandes gravadoras, Belo Horizonte possui uma realidade peculiar. Sua forma de se inserir no mercado abrange uma rede de serviços e atores que se intercomunicam constantemente, assumindo vários papéis na cadeia produtiva. A inexistência de grandes gravadoras na cidade engendrou um panorama comercial caracterizado por novos modelos de comercialização do setor musical, que vem aos poucos ocupando espaço no mercado fonográfico. A produção se dá por diversos meios: o artista-criador do produto, na maioria dos casos, também é o fomentador, produtor, contratante de serviços e divulgador, ou seja, nenhum ator da rede econômica da música permanece estagnado em um papel/função. Os artistas dependem visceralmente das leis de incentivo à cultura para o fomento de suas atividades profissionais. A arte é comercializada sob novas formas, além da mídia CD, com o advento de novas tecnologias. Em Belo Horizonte, isso ainda é mais evidente. Ao longo dos anos, Belo Horizonte tornou-se cada vez mais conhecida por sua capacidade criativa e de inovação na área musical. São exemplos: Clube de Esquina (anos 1970), Berço do Pop e Capital do Metal (anos 1980 e 1990), Capital do Violão, Capital da Viola, Meca da música instrumental (a partir de 2005) etc. Grandes e destacados artistas trabalham suas carreiras sem sair da cidade, gerando uma cadeia econômica complexa e ampla. A cadeia produtiva é estruturada segundo os seguintes elos ou fases do processo produtivo e distributivo:

- artista e a obra artística;
- mecanismos públicos de fomento e incentivo à cultura;
- direitos autorais;
- formação acadêmica e técnica;
- produtores e agentes;
- indústria de instrumentos e equipamentos musicais;
- estúdios de ensaio e gravação;
- empresas de locação de som e iluminação;
- produtores e agentes artísticos; divulgação, veiculação, distribuição, mídia (local, regional, nacional e internacional); espetáculos
- formação de plateias

O levantamento e a análise desses elos permitiram traçar o panorama da realidade local, o movimento econômico gerado pela música, em termos de recursos, chances, produtos, serviços, formação profissional etc.

4. O artista e a obra

Nas últimas duas décadas, a proliferação de artistas no mercado nacional criou uma realidade em que o destaque é efêmero. O mercado criado e dominado pelas Majors define quem e que estilo musical fará sucesso por determinado tempo, montando “estratégias de substituição” desse valor artístico em prazos predeterminados, ou seja, os produtos culturais de mercado têm “prazo de validade”. As grandes gravadoras ou Majors criam os sucessos de ocasião — a música de verão, a música de amor, a música da novela, tudo embalado em bem estudada estratégia de marketing de pressão, que consiste principalmente na imposição por meio da superexposição. Daí a intensificação do caráter comercial da obra artística, com a negociação de horários e inserções nas rádios (o chamado “jabá”) e a fabricação de ídolos. Adorno (1995) ilustra bem a influência da massificação sobre o chamado “gosto musical”:

Se perguntarmos a alguém se gosta de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos nos furtar à suspeita de que o “gostar” e o “não gostar” já não correspondem ao estado real [...]. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida por todos. Gostar de um disco de sucesso é quase o mesmo que reconhecê-lo.

Outro mercado, no entanto, vem se estruturando de forma paralela ao das grandes gravadoras: o mercado dos artistas independentes. O primeiro grupo independente que alcançou sucesso em âmbito nacional foi o Boca Livre, do Rio de Janeiro. Com vendas e sucesso consideráveis, o grupo fortaleceu sua carreira principalmente em Minas Gerais, estado notoriamente aberto a novas tendências musicais. Muitos artistas estreiam seus shows em Belo Horizonte, cidade considerada, ao lado de Curitiba, termômetro de avaliação de sucesso de uma nova empreitada artística.

À margem das grandes gravadoras, os artistas mineiros das décadas de 1980 e 1990, na sua maioria independentes, começaram a aparecer no mercado nacional de forma espontânea, por demanda de ouvintes de rádios. O Skank, por exemplo, surgiu a partir da faculdade de psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e conseguiu, por meio de mídia espontânea e divulgação paralela, chamar a atenção de uma grande gravadora pelo expressivo volume de vendas e público alcançado em um curto espaço de tempo. O grupo abriu portas para outros grupos atingirem sucesso nacional, por exemplo: Pato Fu, Jota Quest e Tianastácia. Ao mesmo tempo, muitos artistas de variados gêneros destacam-se na “cena” mineira: Titane, Saulo Laranjeira, Tadeu Franco, Celso Adolfo, Marcus Vianna, Maurício Tizumba, Paulinho Pedra Azul. O selo belo-horizontino de música metal Cogumelo Records atinge o público jovem com outro espectro da produção musical, lançando dezenas de discos de enorme vendagem e alavancando, em âmbito internacional, grupos como Sepultura, Overdose, Sarcófago e Holocausto.

O mercado mineiro produziu, assim, sua própria economia, por meio de ações individuais intensas, com exposição espontânea de mídia, em eventos que priorizavam o público universitário. A partir daí surge um mercado paralelo ao comercial, com espaço garantido em nichos de mercado. A força dos independentes tornou-se mais visível, seu número aumentou, provocando a necessidade de profissionalização e aprimoramento. O artista foi se transformando em produtor/realizador de seu produto, pois a demanda por agentes artísticos tornou-se maior que a oferta desses profissionais. Surgiram centenas de artistas/produtores com produtos de qualidade técnica cada vez mais aprimorada, que, no entanto, não conseguiam encontrar formas de divulgar, circular e comercializar sua produção musical. Impôs-se a necessidade de maior profissionalização e consciência da estrutura do mercado para criar meios de sustentação da atividade artística. Essa realidade permeou toda a década de 1990 até os dias de hoje, quando, então, se tornou imperativa a necessidade de agrupar os artistas em associações e cooperativas. É cada vez mais intensa a reflexão e a atuação dos artistas objetivando maior visibilidade e sustentabilidade profissional.

No mercado nacional, a crise da indústria fonográfica aprofundou-se em função da pirataria e das trocas gratuitas de músicas por meio da internet: as vendas físicas caíram de forma avassaladora.

ladora em função dos altos preços praticados pela indústria fonográfica, vis-à-vis ao mercado paralelo. A crise de mercado levou as gravadoras ao desmembramento de algumas de suas funções, dando início a um processo de terceirização de editoras, estúdios, serviços gráficos etc. As gravadoras reduziram os lançamentos, “filtrando” cada vez mais os artistas. Assim, muitos tiveram de esperar por mais tempo pelo lançamento comercial de suas obras, período denominado no meio como fase da “geladeira”. Isso provocou sua saída das gravadoras, boa parte deles ícones da música brasileira. Muitos criaram selos próprios e passaram a administrar os direitos autorais de suas obras. Esse gerenciamento, ainda que em escala reduzida, originou catálogos menores e diferenciados com preços reduzidos, gerando assim uma migração do público consumidor para os novos produtos. Esse processo resultou numa abertura de possibilidades para outros nomes em ascensão. Ironicamente, tais formas de produção e divulgação criadas pelos artistas antes vinculados às gravadoras sempre foram a realidade do mercado de Belo Horizonte, uma vez que apenas uma minoria estava vinculada às Majors.

Há que se aprofundar a análise desse fenômeno local à luz de teoria recentemente publicada, denominada Cauda Longa. Em seu livro homônimo, Chris Anderson defende que a grande movimentação do mercado pelos pequenos criadores e produtores artísticos termina por ocupar uma fatia considerável do mercado musical como um todo. O autor utiliza-se dos dados de comercialização via internet para comprovar sua teoria, explicando a força dessa “nova dinâmica de marketing e vendas”.

O produto musical encontra atualmente na internet seu grande veículo, não só de divulgação, mas também de comercialização. Os grandes varejistas virtuais como também os pequenos sites de distribuidores e cooperativas relatam aumentos significativos de vendas dos chamados microprodutores musicais. O produto pouco a pouco vai se tornando a “obra musical”, e não o “artista”. As vendas na internet estabelecem-se majoritariamente por faixa musical. A rede mundial de computadores abre um leque imensurável de opções àqueles que buscam por gêneros e por artistas de qualquer parte do mundo. Dessa forma, a produção musical passa a ser muito mais acessível. “Milhões de pessoas comuns são os novos formadores de preferências”, afirma Anderson (2006). Essa análise relete os caminhos encontrados pelos artistas de Belo Horizonte para existirem profissionalmente. Os artistas locais, unidos em associações e cooperativas,

seguem os passos da classe musical de Recife, capital de Pernambuco, por exemplo. Ainda mais distante do Sudeste, centro de irradiação cultural do país, aquele estado conseguiu se destacar artística e musicalmente, criando, a seu modo, um significativo polo exportador de música para toda a Europa.

4.1. O artista e a política cultural

A maior parte da produção musical de Belo Horizonte das duas últimas décadas provém, como antes mencionado, de recursos oriundos de renúncia fiscal por meio das leis de incentivo à cultura. Grande parte dos artistas produtores de música, instituições vinculadas ao ensino e fomento musical, instituições governamentais e do terceiro setor, produtores culturais etc. dependem visceralmente dos mecanismos de incentivo à cultura.

Uma queixa recorrente dos artistas locais é a falta de mercado, agravada pelo fato de que a dependência dos recursos provenientes das leis de incentivo tornou-se um dos meios mais importantes de sobrevivência. Projetos musicais de grande porte só se realizam por meio das leis de incentivo; cidades vizinhas só contratam artistas que levem espetáculos sem maiores ônus para as prefeituras locais. Cria-se um círculo vicioso e uma dependência que acaba por prejudicar o fazer cultural. À margem dessa dependência, um grupo de artistas sobrevive, mas representa uma exceção, pois mesmo os grandes nomes vinculados a gravadoras valem-se das leis de incentivo para promover suas turnês.

4.2. O artista e a formação

Belo Horizonte possui duas universidades públicas com cursos de música — Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), esta com maior ênfase em licenciatura. Ambas têm como meta formar instrumentistas com base na música erudita. A partir do ano 2000, a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG) introduziu disciplinas ligadas à música popular em sua grade curricular, estilo até então relegado ao segundo plano no meio acadêmico. Essa iniciativa representou o reconhecimento do valor e a criatividade da música popular brasileira. Com a inclusão da formação em música popular na UFMG, teve início também a formação de novos professores com visão aberta à importância da diversidade das manifestações e linguagens musicais. Entre as escolas

particulares, destaca-se a Fundação de Educação Artística (FEA), criada em 1963 com o objetivo de ampliar as opções de estudo de qualidade e com métodos diferenciais de ensino. Uma das características da FEA é a proposta de democratizar o acesso ao conhecimento da música. Os novos padrões exigidos pelo mercado musical criaram uma demanda por maior preparação e profissionalização dos artistas e profissionais envolvidos na cadeia produtiva da música. Assim, nos últimos anos cresce o número de escolas particulares com ensino voltado para a música popular. Iniciado em 1983 com a Música de Minas Escola Livre, esse movimento de aumento da oferta de cursos de formação musical resultou na abertura de muitas escolas em Belo Horizonte, como a Babaya Escola de Canto, a Acorde Escola de Música e a Promusic.

4.3. O artista e a divulgação

Jabaculé é o nome popular que se dá ao processo de negociação entre as grandes gravadoras (majors) e as emissoras, visando à promoção de determinados artistas ou grupos. As majors fabricam sucessos como no modelo de criação de produtos da indústria. O astro (produto) do momento é divulgado de forma intensiva nas mídias. A execução de determinada música ou clipe de trabalho do “astro” do momento é massificada, são criados “fatos” ou “notícias” com o objetivo de mantê-lo em evidência, e de provocar o interesse imediato do público e o aumento de vendas. Ao mesmo tempo, inicia-se a criação de novos sucessos, seguindo sempre esse “roteiro”. Os consumidores, ao deparar inevitavelmente com a megaexposição de artistas, acabam por consumi-los, porque, como afirma Aronson, “somos de fato suscetíveis à persuasão e tendemos a consumir o que nos é mais familiar” (ARONSON, 1995).

Essa estratégia, no entanto, começa a surtir menos efeitos do que o esperado pelas majors. A grande oferta de música virtual, o crescimento da TV a cabo e o advento de canais comunitários e alternativos das rádios comunitárias têm provocado uma diferenciação nos hábitos de consumo. A internet, principalmente com a venda do produto virtual em substituição ao CD, aos poucos, está transformando radicalmente as formas de consumo e comercialização da música, levando o comércio e a indústria do setor a buscar novas formas de viabilizar os negócios.

Apesar de existirem argumentos de que o Brasil ainda engatinha no acesso e consumo via internet, uma grande parcela dos efetivos consumidores de produtos culturais utiliza correntemente o mercado virtual, dando curso a uma verdadeira revolução nos hábitos de consumo de música no país.

A música independente produzida em Belo Horizonte é divulgada prioritariamente pela internet, seja por meio de redes sociais como o Myspace e outros sites de venda virtual, seja por meio de espetáculos ao vivo ou gravados das rádios públicas e comunitárias e festivais de música ao vivo ou virtuais, alcançando assim diversas regiões do país. O grande gargalo da cadeia da música em Belo Horizonte é justamente a dificuldade de difusão/circulação, divulgação e distribuição do produto cultural.

Algumas redes de distribuição foram criadas nos últimos anos na capital, entre as quais se destacam: Sonhos e Sons, Karmin (com casting próprio), Música que Vem de Minas e, mais recentemente, Comum. Atualmente todas trabalham sobretudo com a distribuição da mídia física (CDs e DVDs), com intenção, no entanto, de ampliar seu mercado por meio da internet.

Novos projetos preveem sites eletrônicos de venda de mídia física e áudios em MP3, como o do compositor Geraldo Vianna¹. Outra forma de divulgação que está sendo desenvolvida recentemente é a do músico Oscar Neves □ Projeto de Difusão da Música de Minas □ através de programas musicais com artistas independentes, com distribuição de suas músicas às emissoras de rádio de todo o estado. Em paralelo, grupos de artistas de tendências musicais específicas têm se unido em um movimento denominado Coletivo, que busca, em rede, fortalecer a presença de suas músicas junto ao público e aumentar a divulgação dos trabalhos. Essa tendência destaca-se no mercado do rock e da música alternativa, com redes de comunicação e troca de experiências que extrapolam os limites da cidade e do estado. O mais conhecido coletivo é o Circuito Fora do Eixo, que surgiu dando sequência aos movimentos coletivos de música das cidades de Cuiabá, Uberlândia e Goiânia. Profissionais de diversas

¹O site criado por Geraldo Vianna é: www.musicademinas.com.br.

áreas da produção e realização reuniram-se para a criação de um circuito de troca de informações entre as cenas artísticas do país, com o objetivo de promover ações conjuntas em prol do desenvolvimento da cena musical independente. O Circuito Fora do Eixo surgiu da necessidade de bandas, músicas e produtos viabilizarem sua circulação em vários pontos do país e de aumentarem a comunicação entre os grupos artísticos existentes. Os coletivos trabalham em condições associativas, visando à economia solidária e troca de serviços, a preços “justos”, por meio do trabalho em redes. A grande questão do mercado independente hoje é ser cada vez mais auto-sustentável e diversificado. Já existe um amplo circuito em ação com seus próprios veículos de comunicação e bandas que nasceram do movimento e podem sobreviver tocando nesse circuito. Isso era impensável poucos anos atrás, quando ainda não havia a internet. Outra característica desse movimento é agregar estilos e tendências comuns dos mais variados profissionais e atuar como facilitador das ações de promoção e produção.

Em Belo Horizonte, destaca-se o Coletivo Pegada, coordenado por Lucas Mortimer e inspirado nas cenas de cultura alternativa. Esse grupo agrega sete bandas, produtores, músicos, editores, designers, poetas, DJs, jornalistas, cineastas e outros profissionais. Nas palavras do seu coordenador “essa cadeia vem não só da parte da música, vem de toda a produção mesmo, desde o início do planejamento do show até a divulgação”. Trabalham com web-teams, street-teams, que divulgam, realizam o marketing, o design etc. São produzidas camisetas para divulgação dos grupos:

Nós mesmos vamos lá pintar as camisetas, um fazendo a camiseta do outro, trocando esse trabalho, de forma a se chegar ao objetivo final, que é a estruturação de uma “cena” ou produção musical/cultural. A “cena” é feita de várias ações, e essa cadeia vai se expandindo. Vão crescendo as parcerias com outros “coletivos”, outras ações, outras pessoas, e a tendência é que todos possam fazer essa troca da forma em que a gente acredita. A gente não quer se voltar para o mercado, quer é que o mercado se volte para nós. Acreditamos “que o fato de realizar um produto ‘comercial’ não significa deixar de ser um criador independente”.

4.4. O artista e os direitos

Há algumas décadas, as grandes gravadoras estabeleciam em contrato o direito à obra dos artistas, ou seja, tornavam-se proprietários da obra artística. Nesses contratos reservavam para si a maior parte do retorno comercial dos produtos musicais e os direitos autorais. Nos últimos anos, alguns artistas reapropriaram-se, por meios judiciais, dos direitos autorais de suas obras. Grupos de artistas vinculados à música se uniram em sociedades de registro e fiscalização do recolhimento de direitos autorais, atuando junto ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) com o objetivo de promover maior transparência e esclarecimento.

Os artistas independentes também passaram a atuar com maior conscientização sobre a importância do registro das obras. Belo Horizonte está no início desse processo, pois até pouco tempo atrás não havia informações disponíveis sobre o tema na cidade. É a partir do final da década de 1980, com a criação da Associação de Músicos Arranjadores e Regentes (Amar) ação coordenada pelos autores Paulo César Pinheiro e Fernando Brant que se inicia o movimento de esclarecimento sobre a importância do registro da obra artística, para que se possa conhecer e mensurar o grau de profissionalização e a produção musical da capital. A maioria dos autores de Belo Horizonte detém os direitos sobre suas obras e negocia diretamente com intérpretes e produtores. Cada vez mais, eles se filiam às associações fiscalizadoras, em sua maioria com sede no Rio de Janeiro e em São Paulo, para acompanhar o recolhimento sobre a execução de suas músicas. Belo Horizonte conta hoje com uma filial da União Brasileira de Compositores (UBC) e uma editora local, Mais Música, iniciativas que têm contribuído para elevar sua representatividade no meio artístico.

Os arquivos do Ecad nacional permitem visualizar pela internet o ranking genérico do recolhimento de direitos das obras mais executadas no país, por região. No entanto, o método de recolhimento dos valores das obras veiculadas é feito por estimativa, o que beneficia as músicas mais tocadas, transformando o processo em um círculo vicioso, já que beneficia os artistas de maior sucesso. Para tal pesquisa, seriam essenciais os dados de direitos autorais pagos às obras dos compositores de Belo Horizonte, centralizados no Ecad. No entanto, depois de reiteradas tentativas da equipe da Fundação João Pi-

nheiro junto ao referido órgão, este se recusou a disponibilizar os dados solicitados. Assim, o valor dos direitos autorais pagos aos artistas de Belo Horizonte e do estado de Minas ainda são desconhecidos.

5. Os artistas de Belo Horizonte

Os resultados da pesquisa realizada em Belo Horizonte revelam as principais características dos músicos da cidade:

- O campo musical dos artistas de Belo Horizonte inclui praticamente todos os gêneros, com predomínio da MPB (80%), em todas as suas variações, seguido pelo rock e pop (39%), samba (29%), música regional (15%), música para publicidade (10%) e música infantil (7%). Os músicos que trabalham nos campos musicais ligados ao rap, hip hop, funk, sertanejo, pagode e axé, embora muito importantes na cidade, não estão organizados formalmente.
- A maior parte dos músicos de Belo Horizonte tem muito tempo de atuação no mercado: 25% (de 7 a 15 anos), 27% (de 16 a 25 anos) e 25% (mais de 25 anos). A soma dos profissionais com menos de 10 anos de atuação é de 20%. Para cerca de 80% dos músicos, a realização de shows é a principal atividade, seguida, por ordem de importância, pelos serviços prestados de gravação em estúdios e música ao vivo em bares e restaurantes.
- A maioria dos artistas atua como compositor, instrumentista e/ou cantor. É alto o índice de profissionais que têm na produção cultural seu principal tipo de trabalho (49%) e nas atividades de arranjador (42%) e professor de música (35%).
- A média de cachês pagos por apresentação em Belo Horizonte evidencia grande defasagem em relação, por exemplo, ao estado do Rio de Janeiro: 29% dos artistas têm uma remuneração média anual com a atividade musical de até 10 mil reais, 30% entre 10 mil e 50 mil reais e 7% acima de 50 mil reais. Artistas com renda média anual acima de 100 mil reais, além de ter projeção nacional, são vinculados a algum selo e/ou gravadora.

A pesquisa revela que entre os principais determinantes do ritmo de atividades artísticas dos músicos de Belo Horizonte estão o amor à música e a determinação. Isso revela a debilidade da condição profissional dos músicos da cidade.

6. Principais entraves ao desenvolvimento da cadeia produtiva da música em Belo Horizonte

A ausência de educação musical nas escolas, que levaria à formação de público, as dificuldades para o recebimento de direitos autorais e as estreitas possibilidades de divulgação, distribuição e comercialização da música de Belo Horizonte são os principais entraves ao desenvolvimento do setor musical da cidade. Atualmente a principal forma de divulgação e distribuição da música local acontece por meio da internet, pela informação “boca a boca” e pelos espetáculos, festivais e shows ao vivo ou pela internet. Os jornais, rádios e TVs têm papel limitado na divulgação/distribuição da música criada pelos artistas da cidade.

O faturamento da indústria fonográfica representa hoje um terço do que foi no ano 1999. Embora as vendas de DVDs tenham crescido ao longo da última década, o faturamento ainda não é suficiente para compensar as perdas da indústria. No ano 2006 tem início um importante crescimento das vendas digitais de música: 1.619% pela internet e 127% por celular, em relação ao ano 2005. Em 2008 as vendas por internet cresceram 68,6% e por celular, 82,4% em comparação com 2007.

A despeito da revolução digital e seus efeitos no setor fonográfico, as grandes gravadoras e distribuidoras de música, majors, ainda são hegemônicas no mercado convencional da música. Dados do Ecad e ranking de vendas das maiores lojas do ramo demonstram que predominam no mercado os produtos criados pela grande mídia, em associação com as majors. Isso demonstra que o movimento gerado pela diversificação de mídias e de novas formas de consumo ainda não é suficiente para contrapor a hegemonia das majors.

7. O artista, a tecnologia digital e a indústria fonográfica

A era digital literalmente revolucionou o mundo da música nos últimos vinte anos. O consumidor passou a ter mais autonomia para decidir o que ouvir, onde ouvir e o que comprar. Os músicos participam cada vez mais ativamente de todas as etapas da cadeia produtiva, multiplicaram-se novos artistas independentes das majors. Estas, por

sua vez, passam por um processo de revisão do modelo de negócios até então predominante, diversificando as áreas de atuação, produzindo música para videogames e digitalizando o conteúdo das obras.

O primeiro impacto da nova era digital sobre a indústria fonográfica aconteceu em 1983 com o surgimento do compact disc (CD), que, gradativamente, foi substituindo o disco de vinil. O surgimento do CD tornou o processo de gravação mais simples e barato, favorecendo a expansão dos estúdios de gravação independentes e o lançamento de discos por músicos autônomos. A partir do ano 1995, surge na Europa o MPEG Áudio Layer 3 (MP3), formato eletrônico que permite ouvir músicas em computadores, com ótima qualidade. É nesse momento que se inicia a perda do controle sobre a distribuição e a mudança na estrutura dos negócios do setor musical, com reflexos em todas as etapas da cadeia produtiva da música. O MP3, o lançamento do WinAmp (primeiro software gratuito que toca MP3), o surgimento do Napster (programa de compartilhamento de arquivos em rede P2P) e outras tecnologias de digitalização e transmissão virtual desencadearam a reestruturação da indústria fonográfica em todo o mundo. Novas formas de produção e comercialização colocaram em xeque as formas industriais de circulação, controle e distribuição de música.

O surgimento do MP3 e da banda larga propiciou a criação de uma grande diversidade de novas formas de circulação da informação musical, entre as quais se destacam as redes P2P (Napster, Audiogalaxy, SoulSeek, eMule, Kaaza, LimeWire, Nicotine, BitTorrent etc.), os blogs (que disponibilizam arquivos através de servidores como Rapidshare, Megaupload, Badongo etc.), as redes sociais (MySpace, YouTube, Last.fm, Jango, Orkut, ccMixter etc.), netlabels (Kosmic Free Music Foundation, Five Musicians, Monotonik, Tokyo Dawn Records, Trama Virtual, Eletrocooperativa, Sellaband etc.), os portais comerciais (iTunes, Sonora, Megastore etc.), os acervos online (Internet Archive, Overmundo, Domínio Público etc.), podcasting, rádios online, além dos sites e blogs dos próprios artistas” (STANGL, André; PAMPONET FILHO, Peinado, 2009, p. 122-123).

Antes do advento dessas tecnologias, o controle de todas as fases da produção à distribuição e divulgação estava concentrado nas majors, cabendo às médias e pequenas gravadoras independentes (indies) e aos artistas autônomos uma participação pouco significativa na indústria fonográfica. Desde a década de 1980, as majors vêm perdendo esse controle, a ponto de reavaliar radicalmente suas metas.

O processo de desenvolvimento da cadeia produtiva da música digital segue a mesma estrutura da indústria fonográfica antes predominante criação, produção, distribuição e divulgação, mas de forma totalmente diferente. As mudanças acontecem muito rapidamente, os CDs e os DVDs começam a dividir espaço com novas formas de consumir música, as quais vão se modificando permanentemente. Em uma “era com música digital, iPods e todas as ferramentas para pirataria, o modelo de negócios da indústria fonográfica parece um dinossauro. A indústria musical precisa se reinventar totalmente para sobreviver”. Em contrapartida, esse segmento exige também mais dedicação, criatividade e aprimoramento do artista para ganhar a confiança e a aprovação do usuário, do contrário ele não “decola” (Angelo, 2008).

A internet democratiza o mercado da música na medida em que possibilita o acesso de um maior número de pessoas a diferentes estilos e artistas e facilita a gravação, edição e divulgação de fonogramas a custos mínimos (singles ou em álbum).

A distribuição da música nas redes digitais permitiu que artistas desconhecidos pela indústria fonográfica pudessem expor sua produção para milhares de pessoas, ultrapassando os limites impostos pelos controladores do mercado artístico-cultural e pela indústria do entretenimento (STANGL, André; PAMPONET FILHO, Reinaldo, 2009, p. 125).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Educação e emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ANDERSON, Chris. A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Campus/ Elsevier, 2006.

ANGELO, Maurício. 2003–2008: o novo mercado da música. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/2003/2008-o-novo-mercado-da-musica>. Acesso em: 5 maio 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009. Brasília, 2009. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura_em_numeros_2009_01a1.pdf. Acesso em: 10 ago. 2009.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Centro de Estudo de Políticas Públicas. Estudos sobre a geração de trabalho e renda a partir da utilização dos mecanismos de incentivo à cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Centro de Estudos Históricos e Culturais. Prestando contas aos mineiros: avaliação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Belo Horizonte, 2003.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. Assessoria da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC). Belo Horizonte, [2009]. Disponível em: http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=15691&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&. Acesso em: 8 nov. 2008.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. Política cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise. Brasília, 2007. (Cadernos de Políticas Culturais, v.2). Disponível em: http://www.ipea.gov.br/082/08201004.jsp?ttCD_CHAVE=2803. Acesso em: 11 out. 2009.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura. Fomento e Incentivo à Cultura. Lei estadual de incentivo. Belo Horizonte, [2009]. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=9&cat=59>. Acesso em: 24 abr. 2009.

MINGOTI, Sueli Aparecida et al. Métodos de amostragem com aplicação na área empresarial: com um enfoque integrado ao software “sampling”. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Org.). Cadeia produtiva da economia da música. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2005.

STANGL, André; PAMPONET FILHO, Reinaldo. O valor da música. In: PERPETUO, Irineu Franco; SILVEIRA, Sergio Amadeu da (Orgs.). O futuro da música depois

da morte do CD. São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 117-132.

STEELE, C. M.; ARONSON, J. Stereotypes threat and the intellectual test performance of African Americans. *Journal of Personality and Social Psychology*. Washington, DC, v. 69, n. 5, p. 797-811, nov. 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Música. Gerais Big Band. Belo Horizonte, [2009]. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/bigband.html>. Acesso em: 8 nov. 2009.

Sites consultados:

<http://www.ecad.org.br>

<http://www.musicademinas.com.br>



Fóh O é O O O O O

Publicado por
Observatório Itaú Cultural
Fundação Casa de Rui Barbosa

Organização e idealização
Lia Calabre

Organização do material
Josiane Mozer
Tatiane Paghini

Apresentação
Observatório Itaú Cultural

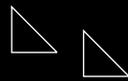
Produção editorial
Cybele Fernandes

Edição
Rosana Brandão

Revisão de texto
Isabel Cury

Projeto gráfico e design
Liane Iwahashi

Diagramação
estudiolumine.com.br



Este livro foi composto com a tipografia Verlag e impresso sobre papel capa, rives bright white 320g/m e miolo offset 90g/m na Gráfica Ipsis para o Itaú Cultural com tiragem de 2 mil exemplares em maio de 2012 em São Paulo - SP.