

REFLETINDO SOBRE A CULTURA

Política cultural, memória e universidade

Publicação do Programa Institucional de Extensão em
Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura

REFLETINDO SOBRE A CULTURA

Política cultural, memória e universidade

Publicação do Programa Institucional de Extensão em
Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura

ORGANIZADORES

Pablo Gobira

Marco Paulo Rolla

Yuri Simon da Silveira

Flávia Lemos

editora



Belo Horizonte, 2017

Direitos desta edição reservados à
EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

R281 Refletindo sobre a Cultura : Política cultural, memória universidade :
Publicação do Programa Institucional de Extensão em direitos à
produção e ao acesso à arte e à Cultura / Pablo Gobira, Marco Paulo
Rolla, Yuri Simon da Silveira, Flávia Lemos (Organizadores). – Belo
Horizonte : EdUEMG, 2017.
204 p. : il. fots.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-5478-000-5

1. Cultura - Aspectos sociais. 2. Memória coletiva. 3. Patrimônio
cultural. I. Gobira, Pablo. II. Rolla, Marco Paulo. III. Silveira, Yuri Simon
da. IV. Lemos, Flávia. V. Título.

CDU 304.4

Ficha catalográfica: Valdenícia Guimarães Rezende CRB-6/3099.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Reitor

Dijon Moraes Júnior

Vice-Reitor

José Eustáquio de Brito

Chefe de Gabinete

Eduardo Andrade Santa Cecília

Pró-Reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Adailton Vieira Pereira

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Terezinha Abreu Gontijo

Pró-Reitora de Ensino

Elizabeth Dias Munaier Lages

Pró-Reitora de Extensão

Giselle Hissa Safar

EDUEMG - Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Rodovia Papa João Paulo II, 4143, Ed. Minas/8º andar

Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves

Serra Verde, Belo Horizonte, MG

CEP: 31.630-902

Tel.: (31) 3916.9080

e-mail: editora@uemg.br

Daniele Alves Ribeiro

Leandro Andrade

Thales Rodrigues dos Santos (estagiário)

Conselho editorial

Dr. Dijon Moraes Júnior

Dr^a. Flaviane de Magalhães Barros

Dr. Fuad Kyrillos Neto

Dr^a. Helena Lopes da Silva

Dr. José Eustáquio de Brito

Dr. José Márcio Pinto de Barros

Dr^a. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

EXPEDIENTE

Design

Laboratório de Design Gráfico / Escola de Design - UEMG

Coordenação

Mariana Misk

Orientação do projeto

Iara Mol

Mariana Misk

Simone Souza

Aluna responsável

Elisa Santos

Revisão

Gislene Ferreira

**SU
MÁ
RIO**

10 Prefácio

Pablo Gobira
Marco Paulo Rolla
Yuri Simon
Flávia Lemos

14 Da sociedade sem relato à gestão da sociedade

George Yúdice

46 Direito à participação e o campo das políticas culturais

Lia Calabre

70 Cultura e universidade: uma relação indissociável

Isaura Botelho

84 A participação social nas políticas de cultura e comunicação no Brasil: alguns questionamentos

José Marcio Barros
Núbia Braga Ribeiro
Camila de Alvarenga Assis e Silva

114 Museu, memória, criatividade e mudança social

Mário Chagas

138 Arte e cultura na universidade: passos na construção de uma política de cultura

Pablo Gobira
Marco Paulo Rolla
Yuri Simon
Flávia Lemos

162 Teatro para o bem comum: a experiência da ZAP 18

Maria Aparecida Vilhena Falabella
Gustavo Falabella Rocha

192 Posfácio

198 Sobre os autores

PRE

FÁ

CIO

Pablo Gobira

Marco Paulo Rolla

Yuri Simon

Flávia Lemos

Este livro é fruto das iniciativas de compreensão e desenvolvimento das ações culturais na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Foram reunidos estudos que tratam de objetos relacionados às ações do Programa Institucional de Extensão: Direitos à produção e ao acesso à arte e à cultura da Pró-reitoria de Extensão da UEMG.

A equipe do Programa Institucional de Extensão vem atuando desde 2014 ininterruptamente em busca da construção de uma política de cultura da/para a UEMG. Temos erigido um processo de chamamento público para uma conferência de cultura com o objetivo de construir o Plano de Cultura da UEMG com o máximo de participação dos atores da universidade. Nesse sentido, já foram discutido no Painele na IV Semana UEMG, em 2015, na FUNARTE-MG pontos tais como:

- Formação e produção cultural na universidade;
- Pesquisa e formação de público da cultura na universidade;
- Fruição e acesso à cultura na universidade;
- Memória local e patrimônio cultural na universidade;
- Diversidade cultural na universidade;
- Políticas de cultura e transversalidades com outras políticas universitárias;

- Cultura e novos movimentos na cidade e em sua periferia;
- Cultura e novas memórias;
- Cultura digital e seus desdobramentos.¹

A proposta deste livro surge do diálogo que o Programa tem com diversos interlocutores do mundo artístico e cultural. Pensando em ampliar os debates promovidos na UEMG para fora da Instituição de Ensino Superior (IES), mas ainda no campo da cultura, propomos este livro como um agrupamento de reflexões e experiências. Tendo em vista o papel principal dos organizadores desta obra de auxiliar na promoção da produção e o acesso à arte e à cultura na universidade, buscamos reunir reflexões e avaliações sobre cultura, memória, políticas culturais e universidade desenvolvidas por professores, pesquisadores, enfim intelectuais comprometidos com o estudo e desenvolvimento cultural.

Convidamos eminentes especialistas da área para esta interlocução. Os leitores poderão observar como, de fato, os capítulos vão tecendo uma rede de conceitos, noções e dimensões críticas. Os capítulos possibilitam avaliar o contexto cultural contemporâneo, o contexto cultural em relação com a universidade e dimensões específicas da sociedade como a elaboração de políticas de cultura e ações em prol da memória.

O primeiro capítulo, intitulado “Da sociedade sem relato à gestão da sociedade”, tem a autoria de George Yúdice, professor da Universidade de Miami e importante teórico da cultura. O segundo capítulo, “Direito à participação e o campo das políticas culturais”, é de Lia Calabre, reconhecida pesquisadora das políticas de cultura no país.

O terceiro capítulo é de autoria de Isaura Botelho e se intitula “Cultura e universidade: uma relação indissociável”. Já o quarto

capítulo, com o título “A participação social nas políticas de cultura e comunicação no Brasil: alguns questionamentos”, foi escrito pelos professores José Márcio Barros, Núbia Braga Ribeiro e pela mestranda Camila de Alvarenga Assis e Silva.

No quinto capítulo, intitulado “Museu, memória, criatividade e mudança social”, o professor Mário Chagas reflete sobre a mudança social potencial dos espaços da memória (sobretudo museus). E no sexto capítulo, intitulado “Arte e cultura na universidade: passos na construção de uma política de cultura”, os coordenadores do Programa deixam mais explícita a relação entre os capítulos do livro quando relata e avalia a sua experiência de atuação na IES nos últimos anos.

Ao relatar e avaliar a experiência da UEMG no campo da cultura, o artigo dialoga com o sétimo capítulo, chamado “Teatro para o bem comum: a experiência da ZAP 18”, de autoria dos artistas Maria Aparecida Vilhena Falabella e Gustavo Falabella Rocha.

Poderemos ver nas próximas páginas a avaliação de experiências a partir da execução de políticas de cultura – por meio do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura – criando uma nova dinâmica na sociedade. Essa dinâmica vem permitindo um modelo mais participativo – como é discutido no quarto capítulo – e que “contaminou” não apenas a esfera federal, mas também os estados e municípios do país.

Tendo sido tecida essa rede de relações entre os capítulos deste livro, resta desejar ao leitor uma ótima leitura.

Os organizadores

DA SOCIE DADE

SEM RELATO À GESTÃO DA SOCIEDADE

George Yúdice

Tradução de: Vairson Cassio dos Santos

A arte é o lugar da iminência. Seu atrativo procede, em parte, de que anuncia algo que pode acontecer, promete o sentido ou o modifica com insinuações. Não compromete fatalmente com fatos duros... Ao dizer que a arte se situa na iminência, postulamos uma relação possível com “o real”, tão oblíqua ou indireta como na música o nas pinturas abstratas. As obras não simplesmente “suspendem” a realidade; se situam em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se malogrou. García Canclini, 2010:12

Em *La sociedad sin relato*, Néstor García Canclini nos devolve, depois de anos de trabalho teórico multidisciplinar (que se vale da antropologia, da sociologia, da filosofia e da crítica literária e artística) e numerosas indagações interdisciplinares (estudos de cultura popular e erudita, estudos urbanos, políticas culturais, estudos midiáticos etc.) ao ponto de partida de seu primeiro livro: a estética. Em *Cortázar, una antropología poética* (1968), se caracteriza a obra cortazariana como um exercício de liberdade, uma criação ensaiada na desescritura e a desmontagem do já dado – linguagem, autor, leitor, gênero etc. –, das categorias que sustentam um mundo em que tudo supostamente está em seu devido lugar (84).

Se por um lado essa proposta se encontrava envolvida em uma linguagem existencialista, como ética da autenticidade, Néstor

também a concebe como uma intervenção política, que não é senão “outro meio para conquistar uma ordem à medida do homem, exig[indo] afastar-se do estabelecido e atacá-lo [...]” (60). Mas essa ordem – ou “verdade fundamental do homem” – não se dá de maneira direta: “Não se diz qual é essa verdade; somos incitados a descobri-la. [...] não é função da literatura o ensinar, aderir dogmáticamente a uma direção do conhecimento ou da fé. Sua ambição é abrir portas, indicar caminhos. [...]” (37) Vemos, pois, que Néstor esteve falando da iminência desde seus primeiros escritos.

Mas, o que mudou nos 42 anos entre o primeiro e o último livro? Muito e nada: detalharemos o muito, mas cabe manter sempre presente ao longo deste ensaio – e de *La sociedad sin relato* – o que se mantém igual: que a estética sempre se define em relação ao aberto, suspenso e “apart[ado] do estabelecido” (García Canclini, 1968:37), ou que é mais eficaz quando “se desprende das linguagens cúmplices da ordem social” (2010:233). Vemos este princípio inclusive em seus livros mais científico-sociais, como *La globalización imaginada*, onde diz que “em um mundo narrado como globalização circular, que simula encerrar tudo, a arte mantém abertas as globalizações tangenciais e inclusive desviadas” (García Canclini, 1999:200). Certamente, há varias maneiras de se apartar ou desprender das linguagens da ordem estabelecida: a arte pela arte, radical separação do mundo, ou vanguardas, que são o repúdio a e a busca da transformação desse mundo.

Néstor critica ambas as estratégias, seguindo uma longa tradição na crítica da modernidade: a arte pela arte, ou arte autônoma, se mantém separada da vida e, portanto, não repercute (Adorno, Paz, Poggioli, Bürger, Huyssen etc.). Por contraste, a arte vanguardista

e neovanguardista, que não só recusa, mas também agride a autonomia, acaba sendo absorvida – alguns dizem cooptada – pela mesma institucionalidade supostamente autônoma (seria o caso de vanguardistas como Duchamp ou de neovanguardistas como Beuys, Marcel Broodthaers ou Hans Haacke) ou por uma lógica do mercado (todos os artistas mencionados se vendem muito bem na Sotheby's ou Christies) inclusive quando tenha conseguido operar fora do âmbito da institucionalidade especificamente artística.

Onde, pois, reside a efetividade da arte? Respalhando-se em uma miríade de artistas, críticos, teóricos e curadores, Néstor desloca esta pergunta do marco histórico-interpretativo da modernidade quando se pensava, como a vanguarda, que bastava sair da autonomia para repercutir na sociedade. Para Néstor, certas práticas artísticas atuais (Ferrari, Jacoby, Muntadas, Sierra, Margolles e, sobretudo, Amoraes) constituem um divisor de águas entre a autonomia, correspondente à modernidade (Bürger diria a hegemonia burguesa), e a *pós-autonomia*, que não corresponde a um período novo, digamos uma pós-modernidade “radicalmente distint[a] e opost[a]” (García Canclini, 2010:52). Estes artistas pós-autônomos, e também os críticos e curadores associados a essas práticas “atuam *dentro e fora* do mundo da arte” (idem. 53). Néstor nos diz que estes artistas transitam entre espaços artísticos institucionalizados (v.gr., os museus) e “outros onde as imagens se fazem visíveis e as escritas legíveis sob uma normatividade heterônoma”, isto é, “os meios, o ciberespaço e as ruas” (idem.). O importante, segundo Néstor é que não se conjura esta tensão entre o normativo e o heterônomo, senão que “a arte parece existir enquanto a tensão permaneça resolvida” (idem.).

Poder-se-ia dizer que Néstor faz esta declaração a partir de sua crítica da sociologia da arte, sobretudo aquela que se situa dentro do que Bourdieu chama campos autônomos (arte, patrimônio, ciência, educação, direito etc.) que distinguem a modernidade ocidental (idem. 32). Contra essa pressuposição, Néstor nos fala da reformulação dos campos artísticos na medida em que o estudo dos fenômenos que, todavia chamamos artísticos há que ter em conta a migração desses fenômenos a “outras cenas” (mídia, moda, ações sociais, mercados de investimento, revitalização urbana, novas tecnologias etc.).

Essa atuação em outros campos assim como a invenção de novos campos interdisciplinares – *cultura visual* ou os *estudos visuais* (Bal, Barriendos, Brea, Guasch, Mitchell, Moxey) – “questiona a autonomia da arte e da estética ao ingressar em um regime que organiza de outra maneira, em palavras de Jacques Rancière, modos de produção de obras ou práticas, formas de visibilidade de ditas práticas e modos de pensar suas relações ao se reconfigurar a sensibilidade comum e a política” (idem. 50).

Segundo Néstor, “a noção de campo autônomo perde poder para abarcar o momento contemporâneo” porque as condições de produção, circulação e recepção mudaram de maneira que se opera dentro e fora da institucionalidade artística (idem. 52). Se bem que me parece acertada a observação desse vaivém entre dentro e fora, tenho duas dúvidas a respeito de sua importância. A primeira tem a ver com a ética e a segunda com a gestão.

Em primeiro lugar, todos os artistas que menciona Néstor derivam capital cultural e institucional (que, em geral, se traduz em outras formas de capital, inclusive o monetário) dessa mobilidade

entre o dentro e o fora que não se estende aos outros partícipes de suas obras. Isto é, segue operando o campo artístico, sobretudo, para o reconhecimento do artista, para sua autoria mesmo que se envolva em ações coletivas ou anônimas, nas quais o que resulta é efeito da coação. Teria que se perguntar se o aproveitamento do capital cultural sob essas circunstâncias não supõe um problema ético.

Pode-se abordar esse problema a partir da obra de Santiago Sierra, que se fez notório (o qual aumenta seu capital tanto institucional como econômico) pagando uma miséria aos seus colaboradores, fato que Néstor comenta muito de passagem, centrando sua análise no fato de colocar em dúvida os referentes nacionais que opera Sierra em seu projeto – *Muro cerrando un espacio* – para a Bienal de Veneza em 2003. Esta, como outras obras de Sierra e as de Muntadas ou Ramírez Erre, questiona para Néstor tanto as narrativas nacionais quanto as que pretendem acomodar diferenças multiculturais frente aos conflitos interculturais que se intensificam com a globalização e as migrações.

Voltarei a tratar do papel que tem a interculturalidade neste e em outros livros de Néstor, mas aqui me parece que ele não se esforça o suficiente para abordar o complexo problema ético que suscita a obra de Sierra, que precisamente tem a ver com esse jogo entre o dentro e o fora, do envolvimento de ajudantes contratados (com todas as implicações trabalhistas) que, por sua vez, atuam como ferramenta do trazer à tona, sob circunstâncias obscenas,¹ justo onde cobra força seu trabalho por mais cínico que pareça.

¹ Na tragédia grega, o obsceno é o que tem lugar fora do cenário. Em algumas obras de Sierra, o obsceno é a confusão entre o lado visível e o lado oculto da arte supostamente autônoma, entre o que se exhibe desde a autonomia e a má-fé do que acontece nos bastidores.

Néstor aborda a crítica que merece Sierra em uma só oração: “É verdade que o modo em que Sierra... apresenta [o antagonismo que produz inquietação] em outras obras – como quando se paga aos operários para que exibam sua opressão ou as indianas tzotziles de Chiapas para que repitam a frase ‘Estou sendo remunerado para dizer algo cujo significado ignoro’ – requer uma discussão diferenciada de seus trabalhos”. (idem. 134) Mas isso é o mais interessante da prática artística de Sierra e essa discussão não se aborda neste livro, acaso por recusa da relação entre arte e ética: “A experiência estética, como experiência estética, como experiência de divergência, se opõe à adaptação mimética ou ética da arte com fins sociais” (idem. 234). Chama a atenção esta supressão da ética em um autor que vem argumentando que a arte se encontra em outras cenas. E se é assim, por que não explorar essa relação entre arte e ética, sobretudo se se trata de um fenômeno pós-autônomo como o mesmo Néstor argumenta.

Por certo, a obra de Sierra pareceria exigir esse tipo de juízo. Como entender de outra maneira o pôr em evidência do uso que fazem muitos artistas – sobretudo os que praticam uma arte colaborativa – de seus colaboradores? A frase que faz repetir a um mendigo ao qual pagou 5 libras faz visível essa exploração: “Minha participação neste projeto pode gerar um benefício de 72.000 libras. Estou cobrando 5 libras”.

De modo semelhante, contratou, através de uma organização a sete marginalizados em busca de salvação para uma escultura que instalou na Galeria Lisson de Londres. As fotos de *Facing the Wall* se venderam em Art Basel Miami Beach em 2003 por milhares de dólares. Reproduz o que fazem outros artistas que, supostamente,

buscam empoderar a seus colaboradores, mas mostra a desigualdade que existe entre o artista e os pobres ou os operários, sobretudo quando se trata da contratação de colaboradores.

Vemos a exploração no que diz respeito às condições trabalhistas e monetárias. Parecia exigir que se veja sua obra como uma canalhice. Em seu papel de artista, se comporta deliberadamente como canalha para assim pôr em evidência o que opera em todo tipo de transação colaborativa que aumenta o capital institucional e econômico do artista. Recorda a ética canalha de alguns personagens de Dostoiévski e Arlt, pois como o mesmo Sierra disse: “Só o cínico é exemplar” (cit. em Hidalgo, 2005). E elabora: “A arte faz parte do aparelho cultural, cuja função é coercitiva, não emancipatória. O artista é um megaoperário que superou o anonimato e cujos produtos estão cheios de mais-valia, mas exigimos dele uma atitude exemplificadora, uma moralidade superior que o diferencie, por exemplo, de um joalheiro” (Martínez, 2003; cit. em idem).

Poderíamos dizer que nas mãos de Sierra, a arte não pode escapar da má-fé de sua autonomia. Minha outra dúvida a respeito do valor que Néstor encontra no vaivém entre dentro e fora da institucionalidade tem a ver com a gestão, à qual me referirei na última seção deste ensaio. Mas antecipo um comentário breve: quem maneja a circulação e, por conseguinte, incide, até certo ponto, na produção e na recepção, são os gestores, cada vez mais reconhecidos e hoje em dia dispõem de seu próprio campo interdisciplinar: a gestão cultural. Digo “até certo ponto” porque pode ser que nem a reprodução nem a recepção mudem muito.

A arte pode operar como parte da ação social para trabalhar a sensibilidade de jovens em risco e assim afastá-los da delinquência

e da violência; se pode usar a arte para fazer crítica social e inclusive para fazer anúncios publicitários (como Dalí ou Warhol): mas não se consegue que o modo de produção se altere. Não importa tanto se Vik Muniz segue fazendo belos quadros com os descartes no Jardim Gramacho, um lixão no Rio de Janeiro, ou se Krzysztof Wodiczko desenha novos aparelhos para projetar imagens em edifícios altamente simbólicos.

No primeiro caso, seguem imperando os critérios formais da pintura; no segundo, os critérios do sentido da obra. O que é muito diferente são os processos de gestão requeridos para fazer possível que essas obras se possam fazer em espaços inusitados, para resolver os problemas que surgem na participação de atores sociais, para negociar a interdisciplinaridade etc. (ver Yúdice, 2004: cap. 9). Os gestores têm de saber operar em vários campos, pois segundo um dos princípios fundamentais de seu ofício, a cultura (e aqui se incluiria a arte) é transversal. Este aspecto permanece bastante invisível na obra de Néstor, que seguindo o trabalho de Heinich se limita a marcar “as múltiplas *mediações* que intervêm entre as obras e os expectadores” (García Canclini, 2010: 213).

Mas a gestão é muito mais que mediação entre arte e expectadores, como podemos apreciar ao considerar a obra de Sierra, na qual poderia ter havido uma mediação que resultasse em um relacionamento diferente, em um reconhecimento dos que foram usados como ferramenta. Mas essa mediação, que teria uma finalidade social benéfica, é justamente a que recusa Sierra para pôr em evidência a má-fé da arte. Tudo parece estar aberto à negociação na reflexão de Néstor, desde os desenhos em artesanato (*Culturas populares en el capitalismo*) à interculturalidade em tempos globalizados

(*La globalización imaginada*), menos a arte, que se submete a leituras bastante formais apesar de sua condição pós-autônoma. É o caso da leitura das obras de Muntadas, Sierra, Meireles, Margolles... mas significativamente não de Amorales, cujas obras desafiam a interpretação, como o próprio Néstor reconhece (García Canclini, 2010:243).

Minha própria hipótese é que, na atualidade os processos de gestão são muito mais envolventes do que foram na modernidade no que diz respeito à coleção, conservação, venda e exibição. Dito de outra maneira, a gestão ocupa cada vez mais um espaço de reflexão além de seu papel administrativo; podemos fazer um pastiche de uma das frases mais citadas do trabalho de Néstor: a gestão serve para pensar. Não são só os artistas que transitam múltiplas áreas da vida social; os gestores e muitas instituições não vinculadas à arte (desde prisões e hospitais a departamentos de tratamento de descartes) vão abrindo rotas inusitadas nas quais transitam os artistas. Frequentemente os gestores também são artistas. Mas a ênfase crítica no trabalho de Néstor e Rancière cai na interpretação de obras e ações de artistas e se bem conseguem fazer algumas interpretações magistrais, o resultado costuma ser a constatação da suspensão do dado, a incerteza, a irrupção do imperceptível, ao qual se aproximam mediante os conceitos de dissenso ou iminência.

Dos três tipos de análise do fenômeno artístico – filosofia, semiótica e antropologia (a sociologia sendo distribuída entre essas três disciplinas) – Néstor nos diz que as transições do capitalismo e a globalização os deixou “sem certezas para definir seus objetos de estudo”, o qual resulta na incerteza (idem. 41). De modo que

os artistas, mais que os artífices mesmos de conceitos – cientistas sociais ou críticos de arte e literatura –, são os que melhor ressaltam mediante suas metáforas (etimologicamente, translação rumo ao que está fora ou mais além) o que está em jogo nas translações, que se nos diz são mais profundas na era da globalização.² “Os processos artísticos”, nos diz Néstor parafraseando a Nathalie Heinich, socióloga da arte, “são lugares epistemológicos nos quais arte e sociedade, estética e sociologia, reveem seus modos de fazer e conhecer” (idem. 225).

O trabalho translático da arte não conduz, para Néstor, a nenhum paradeiro, permanece na translação mesma, “não para entrar em um território, senão para descrever uma tensão” (idem. 242-243). Por território poderíamos entender uma nação ou qualquer marco referencial no qual se ancora o sentido e o sentido comum, que para Rancière é o que estabelece uma comunidade. A iminência, o dissenso, a translação sem paradeiro etc. constituem o trânsito entre o que se pode perceber só a partir do conceito e o sentido comum em que se instala, ao que, segundo Deleuze, irrompe à força e que não pode senão ser percebido sem referência ao senso comum ou à comunidade.

2 Cabe citar um parágrafo onde Néstor confirma essa relação entre a erosão da autonomia artística, a confusão da globalização e a iminência resultante: “A arte se fez pós-autônoma em um mundo que não sabe o que fazer com a insignificância ou com a discórdância de relatos. Ao falar desta arte disseminada na globalização que não consegue se articular, não podemos pensar já em uma história com uma orientação, nem um estado de transição da sociedade em que se duvida entre modelos de desenvolvimento. Estamos longe dos tempos em que os artistas discutiam o que fazer para mudar a vida ou ao menos representar suas transições dizendo o que ‘o sistema’ ocultava. Apenas conseguem atuar, como ocorre com os danificados que tentam se organizar, na iminência do que pode suceder ou nos restos pouco explicáveis do que foi desvendado pela globalização. A arte trabalha agora nas pegadas do ingovernável”. (idem. 22)

Para Deleuze, essa força gera um sentido do que é insensível e imperceptível na comunidade (Deleuze e Guattari, 1987:281). Ou, falando em termos que elabora Néstor em *La sociedad sin relato*, o imperceptível só o é a partir do que é dado; a arte é o que conduz à irrupção do que não pode senão ser percebido, mas não a partir do dado. Daí que o trabalho artístico seja para Néstor uma sorte de heurística que “modifica a noção de ciência e os métodos com os quais buscamos conhecer. Estamos longe da arte como caminho do saber oposto à racionalidade científica ou como ilustração de ideias políticas ou filosóficas. Os artistas se apresentam como pesquisadores e pensadores que desafiam em seus trabalhos os consensos antropológicos e filosóficos sobre as ordens sociais, sobre as redes de comunicação ou os vínculos entre indivíduos e seus modos de se agruparem” (García Canclini, 2010:47).

A ideia de que as disciplinas (ciências humanas e humanidades) geram conhecimento do *status quo*, do dado, se repete ao longo de *La sociedad sin relato*: “Os conceitos com os quais tratamos de definir alguns bens culturais, como *patrimônio*, são modos de guardar as respostas que as sociedades foram se dando. As operações metafóricas da arte lembram que essas respostas são múltiplas, instáveis, viajam e, às vezes, só conseguem dizer o que não encontraram. Permanecem na iminência” (idem. 126); “essas narrativas costumam ser antologias de respostas que diferentes culturas se deram” (idem. 249). Por contraste, “[a] arte que trabalha com a iminência se mostrou fecunda para elaborar uma pergunta diferente: que fazem as sociedades com aquilo para o qual não encontram resposta na cultura, nem na política, nem na tecnologia”.

Em seguida nos diz que esta capacidade para se abrir ao não dado “[não] é um mérito exclusivo da arte e da literatura. Se pode perceber também na pesquisa científica criativa, mais atenta ao que assombra que a reafirmar o sabido” (idem.). Mas não se segue esta pista, nem na “pesquisa científica criativa” nem em outras áreas da atividade humana, para onde se desloca a arte, como se nos diz em outras partes do livro. Por que privilegiar a arte?

Uma primeira resposta é encontrada na obra de Jacques Rancière, à qual recorre Néstor para explicar o que chama a “eficácia paradoxal” da arte: a arte mantém a distância estética, o dissenso ou a “desconexão entre o senso artístico e os fins sociais aos que haviam sido destinados os objetos”, o qual, por sua vez, “rompe a ordem sensível que naturaliza uma estrutura social”. O paradoxo se dá no fato de que a não funcionalidade da arte – essa desconexão com os fins sociais – é a condição de sua política: “as produções artísticas fazem possível, fora da rede de conexões que fixavam um sentido preestabelecido, que os espectadores invistam sua percepção, seu corpo e suas paixões a algo diferente que a dominação (idem. 234). A não funcionalidade e a possibilidade de liberdade vão juntas.

Estética e política

ou como tirar o coelho da política da cartola kantiana

Como veremos, a política da estética se encontra precisamente nesta não funcionalidade, fórmula que lembra a definição do juízo estético na *Crítica do juízo* de Kant como uma finalidade sem fim (Kant, 1952:51-52). Mas, antes de elaborar este ponto, que tem a ver com a iminência, ideia-chave do livro de Néstor, cabe

traçar a relação que estabelece Rancière entre estética e política. Este toma seu ponto de partida da filosofia crítica de Kant, sobretudo a *Crítica da razão pura*, onde se argumenta que o conhecimento só acessa o sensível mediante a síntese do conceito, ou forma do objeto, sob a legislação da faculdade do entendimento.

Para Katharine Wolfe, a semelhança entre o tratamento da forma transcendente na *Crítica da razão pura* e o raciocínio de Aristóteles a respeito da comunidade que se fundamenta em um mundo sensorial comum implica que a proposta de Kant da configuração ética da experiência humana pode caracterizar-se como a distribuição do sensível, formulação que, por sua vez, Rancière propõe como fundamento da política (idem. 8). Em *El desacuerdo: Política y filosofía*, Rancière explica que a política se faz possível com a instituição de uma comunidade a partir do que seus constituintes têm em comum, o que não é uma propriedade ou um conjunto de valores ou território – uma identidade – senão uma coincidência de modalidades do senso. Essa coincidência ou senso comum é o que torna possível a política. À medida que se manifestam as modalidades compartilhadas do senso, estas se vão delimitando, de modo que a distribuição do sensível faz com que alguns sons sejam inteligíveis e outros ininteligíveis, algumas capacidades visíveis e outras invisíveis. Para Rancière, a estética é “o sistema das formas que, a priori, determinam o que se apresenta à experiência sensível” e sua política “se refere ao que se vê e ao que se pode dizer, a quem tem competência para ver e qualidade para dizer, às propriedades dos espaços e os possíveis do tempo” (Rancière, 2005: 7).

A política, segundo Rancière, se dá quando os que não têm lugar na comunidade se impõem e participam da comunidade que não os reconhece (idem. 9). Por exemplo, o proletariado, que carece de logos. Aqui se estabelece o dilema do subalterno que, como havia destacado Gayatri Spivak, “não pode falar”. Então, não é que não possa falar no sentido de emitir sons, mas que esses sons só são inteligíveis em conformidade com os códigos prevalecentes de uma sociedade. Quem não se comunica segundo esses códigos são bárbaros e incivilizados.

Como destaca Spivak, uma vez que o subalterno consegue pôr suas reclamações sobre a mesa, já está falando segundo o discurso da hegemonia, ou está “sendo falado” por esse discurso, perdendo-se assim o que é realmente diferente da subalternidade. A política do reconhecimento é ineficaz na medida em que se reconhece aos que conseguem se traduzir ao discurso dominante, conseguem expor suas reclamações nos registros reconhecidos por esse discurso e conseguem consolidar suas diferenças em uma identidade que sirva de fundamento para participar no sistema representativo em política, instituições sociais e culturais.

A noção de política de Rancière é diferente: não se trata de que o cidadão integrado à comunidade acomode ao subalterno, senão que este irrompa, reclamando liberdade (Rancière põe como exemplo o escravo grego e o proletariado moderno, e poderíamos acrescentar os imigrantes do sul aos quais hoje em dia se negam direitos de cidadania no norte). Para Rancière, essa irrupção é imediata, sem passar pela justificação de uma proporcionalidade ou uma acomodação ao regime representativo. Longe de assumir uma identidade para irromper, a irrupção se consegue justamente

recusando qualquer identidade que torne possível a integração ao regime de representação. A noção de igualdade de Rancière não passa por uma política da representação ao estilo do multiculturalismo, que é pouco satisfatório para ele como para Néstor (García Canclini, 1999:98 e cap. 4; 2010:20).

Wolfe faz um comentário perspicaz sobre a noção de política de Rancière que confirma, ainda, a impressão que se gestava enquanto lia o livro de Néstor. A *política-estética de Rancière e Néstor* não é senão uma reformulação do sublime kantiano. Há um significativo contraponto entre *La globalización imaginada* (1999) e *La sociedad sin relato* (2010). No primeiro, Néstor lamenta a perda do assombro; em uma seção do capítulo 7 intitulada “Los estudios culturales cuando escasea el asombro”, Néstor observa que não “fica nesta transição de um século a outro muito espaço para o imprevisto quando se encerraram os horizontes revolucionários e se supõe que há um só modo de imaginar a globalização” (García Canclini, 1999:182). Logo explica que os artistas não encontram nada novo com o que surpreender, pois até as fusões interculturais que poucos anos atrás geravam entusiasmo agora se tornaram especialidade do consumo e do marketing (idem. 183).

Não obstante, relata algumas manifestações artísticas interruptoras e constata seus vínculos com movimentos políticos condicionados pela globalização. “Estou insinuando em que sentido a interrupção artística se correlaciona com movimentos culturais e sociais mais amplos. Com movimentos indígenas e ecológicos que reafirmam a territorialidade e os usos locais de bens naturais e sociais não redutíveis à lógica global. Com movimentos feministas que questionam em âmbitos específicos as pretensões masculinas

de definir em uma só perspectiva de gênero a esfera pública. Com setores desocupados ou excluídos da produtividade ou o consumo globalizados que, não conseguindo ser representados pelos políticos nem escutados pelos governos, fazem barreiras em rodovias, “escraches” (denúncias públicas tipo *performance* frente à casa do torturador anistiado na Argentina, no Chile e no Uruguay)” (idem. 201).

Vemos nesses exemplos a prioridade que dá Néstor à reconquista do espaço público, a qual é uma de suas principais recomendações para as políticas públicas. Também marca com firmeza “uma incipiente passagem dos gestos interruptores à construção de novas modalidades de intermediação social, cultural e política. Que significa colocar o ponto de ação sociopolítica na intermediação?” (idem. 204). Essa é uma pergunta que resgatarei na conclusão, já que desaparece em *La sociedad sin relato*. Parece não haver possibilidade de política no sentido de políticas públicas, como aquelas que recomenda em *Consumidores y ciudadanos*:

A criação de um espaço midiático latino-americano; de mercados comuns regionais para livros, revistas, cinema, televisão e vídeo; o estabelecimento de quotas de produção latino-americana e sua distribuição em salas de cinema, pontos de locação de vídeos, programas de rádio e teledifusão; a criação de uma fundação para a produção e distribuição de meios latino-americanos; a regulação de capitais estrangeiros e políticas para fortalecer as economias latino-americanas; o fomento da cidadania, mediante políticas de reconhecimento de acordo com as reclamações multiculturais de todos os setores da sociedade. (García Canclini, 1995: cap. 8)

Surge outra política desconectada da comunicação, contrária às políticas recomendadas anteriormente. À beira do “melancólico desencanto” ante as falidas correlações “entre as micropolíticas dos criadores e a constituição de coletivos públicos”, das quais

acabamos de ler desde uma posição mais esperançosa nas citações de *La globalización imaginada*, Néstor opta agora pela iminência: “Os artistas contribuem para modificar o mapa do perceptível e do pensável, podem suscitar novas experiências, mas não há razão para que modos heterogêneos de sensorialidade desemboquem em uma compreensão do sentido capaz de mobilizar decisões transformadoras”. E se a arte não serve para a transformação, para que serve? “[A] arte é apta”, responde, “para sugerir a potência do que está em suspensão. O suspenso” (García Canclini, 2010: 235). Rancière coincide, explicando que “o estado estético é pura suspensão, momento em que a forma se experimenta por si mesma” na medida em que “contém uma potência heterogênea” que a faz estranha a si mesma (Rancière, 2002:11-12).

Essa “heterologia”, diz em uma entrevista, “perturba e reconstitui a distribuição do sensível... O sonho de uma obra de arte política é, de fato, o sonho do transtorno da relação entre o visível, o dizível e o pensável, sem ter que usar os termos de uma mensagem como veículo” (Rancière, 2004:63).

Wolfe argumenta que há uma semelhança entre a suspensão que provoca a interrupção de vozes, vistas e pessoas não sancionadas por nenhuma divisão histórica do sensível – a irrupção do político – e o sublime kantiano, que aponta para um poder de expressão sensível sobre o senso comum em relação ao qual se estabelece uma comunidade. O fato de que a relação bidirecional entre a faculdade mental da imaginação e o mundo sensível é variável diante das diversas medidas do sensível que emergem, põe em questão a continuidade do mundo sensível compartilhado. O sublime é uma modalidade de compreensão estética que ocorre precisamente quando se

transbordam (chocam) as experiências de relação harmônica entre nossas várias faculdades e sentidos. O transtorno pode ser produzido por uma medida variável do sensível ou pela falta de medida proporcionada (Wolfe, 2004:11).

Na formulação kantiana, a razão impulsiona à imaginação a figurar o que não tem medida e no fracasso de sua tentativa se produz a intuição do suprassensível que excede qualquer forma-objeto. E sem uma forma-objeto não se produz o sentido comum em torno do qual um objeto é o mesmo para todos os sentidos e para todas as faculdades mentais.

Podemos recorrer a Rancière para entender as implicações do sublime: No fundamento próprio do senso comum há uma parte que não pode ser medida ou contada, e é o encontro estético com esta parte que abre caminho ao político. Wolfe interpreta o sublime da seguinte maneira: a apreensão do mundo sensível requer um reconhecimento mediante a forma-objeto. Mas, para que os não reconhecidos – o proletariado no exemplo de Rancière – não só perturbem o mundo sensível como também participem dele, deve existir a capacidade do sentido sem reconhecimento. “No momento em que a faculdade da imaginação se encontra com sua fragilidade no mundo, as faculdades que deveriam sintetizar a forma-objeto se alargam para além de sua capacidade. Intui-se um poder superior que Kant caracteriza como Ideias, e enquanto as faculdades operavam antes em nome do *cogito*, o eu penso, agora operam em nome do *cogitandum*: o que deve ser pensado” (idem. 12).

Wolfe observa que o movimento kantiano do *cogito* ao *cogitandum* tem seu paralelo no movimento do sensível ao *sentientium* e do perceptível ao *percipiendum*. Neste último caso, transita-se

daquilo que se pode perceber só a partir da forma-objeto e seu sentido comum correlacionado ao que, segundo Deleuze, irrompe e não pode senão ser percebido (idem. 13).

Segundo esta argumentação, a arte é uma prática prioritária mediante a qual se capta a heterogeneidade que se manifesta como imperceptível. Não se trata de uma operação mental sobre os dados crus da experiência sensível, como vemos na proposta kantiana de síntese em *La crítica de la razón pura*. Ao contrário, as relações mesmas são sentidas sem mediação. Por certo, só são sentidas (idem. 17). Deleuze redefine o conceito, usando a imagem de um muro composto de “pedras livres não cimentadas (rebocadas)” que sublinha a falta de totalização das partes, pois “cada elemento vale por si mesmo e na relação com os demais” (Deleuze, 1993:76). Para Deleuze, trata-se de um mundo como *patchwork* de individuações que existe somente na relação com os demais. Os conceitos-*patchwork* não se mantêm estáticos, mas variam, permutam-se, migram.

Ressoa esta elucidação com a indagação que faz Néstor da relação entre conceitos e metáforas, se bem se procura “reunir o rigor dos conceitos com outros modos de explicação, compreensão e expressão” (García Canclini, 2010:62). Entretanto, a maioria dos exemplos que dá mostra que são as metáforas que operam sobre os conceitos para flexibilizá-los e adaptá-los às mudanças. Um dos exemplos eloquentes é o do patrimônio, ao qual dedicou mais de duas décadas e em torno do qual oferece a única proposta de política cultural em *La sociedad sin relato*.

O conceito do patrimônio se estabelece justamente para fixar a heterogeneidade numa identidade nacional estável. Já em *Las culturas populares en el capitalismo* e depois em *Culturas híbridas*

desafia esse conceito de patrimônio para dar protagonismo às múltiplas maneiras de pertencer a uma sociedade e a várias inclusive quando esta opção se dê mediante a prótese dos meios. “Mais que consagrar obras para toda a humanidade, ou marcas nacionais, as políticas que se ocupam do patrimônio poderiam assumir o sentido dinâmico e experimental do olhar artístico. As tarefas de armazenar e proteger poderiam se ampliar a traduzir, propiciar a formação de públicos flexíveis, capazes de valorizar bens diferentes, representativos de várias culturas. O patrimônio seria, assim, reconceitualizado: além de um *repertório de bens*, se reconheceriam *repertórios de usos*, performances ou desempenhos adaptáveis, nem sempre compatíveis entre si” (idem. 121). Por certo, ao constatar que os conceitos migram entre sociedades, por necessidade se transmutam. Existe uma tradição que entende as sociedades latino-americanas como transmutadoras de conceitos em metáforas, desde Machado de Assis, passando pela mestiçagem vasconceliana, a *antropofagia* brasileira, ao real maravilhoso americano de Capentier, as ideias fora de lugar de Schwarz, a suplementação de Santiago, a literatura como roubo de Ricardo Piglia e o hibridismo do mesmo Néstor. Constata, com Mieke Bal, que o conceito de hibridização passou do racismo do darwinismo social a “indicar a riqueza da diversidade e a criatividade dos encontros e das fusões”. Ao viajar, nos diz, “os conceitos se fazem flexíveis, suas migrações podem ‘ser uma vantagem mais que um perigo’” (idem. 124-125).

Mas é justamente quando viajam os conceitos que se produz a irrupção de que trata Rancière. Trata-se de um processo de translação; os conceitos se convertem em metáforas. Reproduz-se nesta migração o trânsito entre o conhecimento como senso comum que

fundamenta uma comunidade – Néstor diz do patrimônio que sua pergunta crítica é *“onde se estabelece e se consolida um significado socialmente compartilhado, como segue transformando-se ao ser utilizado”* – e a irrupção de outro sensível – que viria a ser a arte *“além de um patrimônio estabelecido”* (idem. 127). Então, devemos crer que as transformações sociais se produzem a partir da ação artística? Ou Rancière e Néstor chamam de arte toda irrupção? Provém da arte a irrupção?

Cabe lembrar a respeito o ensaio de Laclau *“Hacia una teoria del populismo”*, no qual destaca que uma ordem populista se estabelece quando uma heterogeneidade de segmentos de classe social se aderem mediante sua identificação com uma série de “ideologemas” – v. gr., cosmopolitismo/nacionalismo, nativismo/xenofobia, anti-imperialismo/comércio livre, corporativismo/liberalismo etc. – a um significante populista. Isso não acontece milagrosamente, mas implica o que Gramsci havia chamado de a longa marcha através das instituições da sociedade civil, antecedida por uma preparação político-ideológica, que reconstitui a hegemonia ao operar uma sinédoque mediante a equivalência de antagonismos, de modo que uma parte – significante vazio – designa ao todo; por exemplo, Perón se esvazia de sua especificidade para representar a “verdadeira” Argentina, expulsando-se, assim, a outra, “inautêntica” parte.

Numa lúcida resenha da teoria de Laclau, Jon Beasley-Murray observa que esta conceituação da política como equivalência de antagonismos em torno de um significante vazio ou esvaziado se assemelha à noção de política de Rancière, que se define pela aparição de uma parte incontável que distorce o princípio mesmo de contar e que sendo uma parte também afirma ser o todo. Também há uma

homologia entre o binômio política-como-irrupção e polícia ou redução de diferenças a partidarismos dentro do todo comunitário (Rancière) e o binarismo hegemonia e administração, esta última caracterizada pela integração de distinções no sistema.

Como bem destaca Beasley-Murray, não se trata de uma oposição entre polos irreconciliáveis, mas de um contínuo e uma ambivalência de modo que a administração caracteriza o estado benfeitor tanto como o estado totalitário; tampouco há garantias a priori de que se constitua em relação a uma identidade progressista ou democrática (Beasley-Murray, 2006:364). Daí que entre em jogo a contingência (uma guerra, um desastre ecológico, uma epidemia etc.) que pode alterar a equivalência de antagonismos e desatar outro processo político. Não há, pois, um ator privilegiado neste modelo.

A reciprocidade que estabelece Néstor entre conceito e metáfora se assemelha mais ao modelo de Laclau que a dicotomia entre irrupção e polícia que prevalece no trabalho de Rancière. Entretanto, e apesar de que Néstor declara que em seu livro não há “nem heróis nem profetas”, que a capacidade de trabalhar com a iminência “não é um mérito exclusivo da arte e da literatura” (García Canclini, 2010:249) e na última oração iguala a artistas, curadores, críticos e públicos (idem. 252), *não há dúvida de que sobressaíam os artistas como protagonistas*.

Como já antecipei acima, faltam alguns atores na abordagem de Néstor: os gestores. Não destaco esta carência para convertê-la, por sua vez, em protagonista. Como já indiquei, os gestores podem ser artistas, e também curadores e às vezes, críticos ou professores. Por certo, costumam já o terem sido porque até hoje ainda temos só uma primeira geração de gestores formados; todos os outros começaram em outras profissões.

Costumamos pensar nos gestores como burocratas, que se ocupam dos detalhes rotineiros de todas as carreiras, da arte, da educação, do turismo e dos asilos. Frequentemente, entretanto, a inovação vem deles, sobretudo quando se associam em complexas redes de especialidades diversas. Este é o caso dos gestores dos projetos de arte no programa quadrienal ou quinquenal insITE no corredor fronteiro entre Tijuana e San Diego. Explico em *A Conveniência da Cultura* (2005), a partir de entrevistas e etnografia com os organizadores, curadores, artistas e públicos, que os gestores, com frequência, aconselhavam que os projetos de arte em sites (daí o nome insITE) tomassem outro rumo. Às vezes, esta intervenção se devia a obstáculos insuperáveis – v. gr., abrir buracos na barda fronteira, que os Estados Unidos proibiam –, mas em outras ocasiões as recomendações eram mais significativas e proporcionavam características especiais às obras (Yúdice, 2004:380).

Em *Culturas híbridas*, Néstor incluiu brevemente os gestores, como Jorge Glusberg quanto aos mercados de arte e à museologia. Mas se trata ali de figuras suspeitas. Em seu livro com coautoria mais recente e que Néstor coordenou, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (2012), reaparece o gestor, mas mais como autogestor jovem que busca levar adiante sua arte ou sua paixão pela arte de outros (pode se tratar de galeristas, editores, produtores discográficos). Parecia haver duas condições que lançam estes jovens à autogestão: a precariedade trabalhista, consequência em grande parte do regime neoliberal que se apoderou de quase todas as sociedades e que vai gerando desencanto, e o auge das novas tecnologias e mídias sociais, que não só magnificam o velho lema punk *diy* (*do it*

yourself, faça você mesmo) senão que o “colaborizam” em um *dit* (*do it together*, façamo-lo juntos).

Neste entorno se produz a paradoxal “individualização extrema junto com hiper-relacionalidade” ou a contradição entre “a importância do trabalho colaborativo e as apropriações individuais” (Cruces Villalobos, 2012:159), contradição desde onde surgem novos modelos empreendedores, inclusive os de autogestão. No estudo de Néstor e seus colaboradores, caracteriza-se a esses jovens empreendedores como mediadores que buscam uma via intermediária entre o Estado e o mercado, se bem que são céticos em relação a ambos. “Mas poderíamos concordar com Leadbeater y Oakley (1999) em que os e as independentes têm uma aceitação pragmática do mercado; não estão ideologicamente comprometidos com essa perspectiva, mas se lhes permite desenvolver-se, a tomam (e se o apoio estatal lhes serve para continuar, e em muitos casos para sobreviver, também é bem-vindo)” (Marcó del Pont Lalli e Vilchis Schöndube, 2012:76).

É importante a constatação que se faz sobre os jovens artistas e produtores mexicanos e espanhóis em *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, mas a mil e uma redes de artistas autogestores que se encontram ao longo da América Latina desmentem em parte esta visão de autogestores apaixonados pela arte, mas céticos quanto à política cultural. Consideremos, por exemplo, a rede de redes Cultura Viva Comunitária, um conjunto aberto muito heterogêneo de indivíduos e associações interessados na arte e na transformação social, e que pegam voo justamente nas mesmas circunstâncias neoliberais de que tratam Néstor e seus sócios. Seria impossível caracterizar com precisão as 17.000 experiências de Cultura Viva

comunitária que esta rede afirma existir só na Argentina (La Posta Regional, 2012). Os seguintes estão entre os integrantes do Cultura Viva Comunitária.

39

CULTURA VIVA COMUNITARIA - ¿Quiénes somos?

Somos una porción de un conjunto de actores de la sociedad que podrían ser posibles aliados en la construcción de un tejido cultural comunitario capaz de impulsar transformaciones de largo aliento en el continente:

- organizaciones culturales de base territorial con conciencia de la problemática de las políticas públicas,
- organizaciones de comunicación comunitaria,
- organizaciones de desarrollo y políticas públicas,
- gremios de trabajadores de la cultura y comunicadores,
- universidades y espacios académicos,
- organizaciones sociales,
- estudiantes y docentes de institutos de artes,
- artistas independientes,
- movimientos de arte callejero,
- nuevos movimientos culturales urbanos,
- movimientos juveniles,
- movimientos de alfabetización y educación rural,
- pueblos tradicionales, organizaciones y redes de economía solidaria,
- redes y movimientos de artistas,
- trabajadores del Estado en arte y cultura,
- organizaciones de educación popular,
- diputados y parlamentarios que entienden el tema,
- ONG,
- organizaciones de responsabilidad social empresarial,
- sindicatos, entre otros.

<http://culturavivacomunitaria.org/cv/quienes-somos/>

Cabe observar que ao contrário do constatado entre os jovens de classe média mexicanos e espanhóis, os integrantes do Cultura Viva Comunitária sim se interessam por desenhar políticas e pressionar por uma legislação de políticas que assegurem a diversidade cultural. Uma das redes/movimentos integrantes, Pueblo Hace Cultura, por exemplo, promoveu o Projeto de Lei de Apoio à Cultura Comunitária, Autogestora e Independente no Congreso de la Nación, que entre outros objetivos busca designar 0,1% do orçamento nacional à cultura comunitária (Pueblo Hace Cultura, 2012).

E outra rede integrante, a Unión de Músicos Independientes, constituída por uma grande heterogeneidade de músicos de todos

os gêneros e estilos, busca abrir espaços e oportunidades em matéria de direitos, produção, distribuição e música ao vivo, além de apresentar uma nova lei ao Congresso argentino, aprovada em 28 de novembro de 2012. Inclui a criação de um Instituto Nacional de Música como agência promotora principal; a disponibilidade de ferramentas para facilitar a produção de projetos (créditos para a fabricação, gravação e masterização de fonogramas, a impressão de arte para as caixas de CD, a disseminação de fonogramas); a inclusão de organizações de músicos das diferentes regiões culturais na distribuição de ingressos e direitos; a criação de um circuito estável para a música ao vivo em cada região cultural; iniciativas para melhorar a disseminação de música nacional nos meios; a criação de circuitos culturais para levar arte musical a setores sociais com pouco acesso a ele (Músicos Argentinos convocados, 2012).

Um dos modelos para o Cultura Viva Comunitária é o programa Cultura Viva, Pontos de Cultura, criado em 2005 pela Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura do Brasil sob o mandato do cantor e compositor e ministro Gilberto Gil. Sua missão foi reconhecer e dar um impulso à miríade de iniciativas de “vida cultural” já evidentes na grande diversidade das comunidades que compõem o país: cidades, povos indígenas, afrodescendentes, povos rurais, movimentos ativistas, cultura digital etc. Gil comparou a promoção da cultura viva das comunidades à liberação que se experimenta na massagem chinesa *do-in*; a ação do Estado massageia, por assim dizer, os pontos de pressão da cultura e “desobstrui as vias e abre áreas de luz e proporciona refúgio” (Ecologia Digital, 2004). A noção de cultura aplicada neste programa é muito ampla e tem mais a ver com a criatividade local que com uma só definição da

cultura, ainda muito plural. Neste sentido mais amplo, a criatividade tem a ver com a cooperação política, iniciativas de economia solidária, redes de comunicação e novas tecnologias, assim como o conhecimento e as práticas tradicionais e as expressões artísticas (Turino, 2010).

Acredito que a diversidade a que apontam movimentos como Cultura Viva Comunitária e Pontos de Cultura torna possível a prática do dissenso descrito por Rancière: “Dissenso significa uma organização do sensível na qual não há nem realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que se imponha como evidência” (Rancière, 2010:51). Essa diversidade além de tudo põe em evidência o juízo da existente “distribuição das capacidades e das incapacidades” (idem).

Por certo, o programa Pontos de Cultura gerou debates acerca do que é ou não é arte, deslocando-a a uma diversidade de práticas. Por contraste, parece limitante a visão de arte que Néstor compartilha com Rancière: iminência, o suspenso; como se só o que não articula uma posição seja verdadeira arte. Além disso, ao descartar “a adaptação mimética ou ética da arte com fins sociais” (García Canclini, 234), se está justamente estabelecendo uma ordem de capacidades e incapacidades, o oposto de uma política estética mais potente e democrática. E esta política não nasce por milagre, se dá em lutas e também na gestão, nenhuma das quais briga necessariamente com uma noção mais aberta e plural de arte.

Referências

Cruces, Francisco Villalobos. 2012. “**Jóvenes y corrientes culturales emergentes**”. En García Canclini et al. (2012): 141-168.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1987. **A Thousand Plateaus**. Trans. Brian Massumi.

Minneapolis: University of Minnesota Press.

García Canclini, Néstor. 1968. **Cortázar, una antropología poética**. Buenos Aires: Editorial Nova.

García Canclini, Néstor. 1995. **Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización**. México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor. 1999. **La globalización imaginada**. Barcelona: Paidós.

García Canclini, Néstor. 2010. **La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia**. Buenos Aires: Katz Editores.

García Canclini, Néstor et al. 2012. **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica; Barcelona: Editorial Ariel.

García Canclini, Néstor. s/f. “**Conceptos contra metáforas: mé-todos del arte, incertidumbres científicas**”. Inédito.

Hidalgo, Miguel Angel. 2005. “**Trabajando con los excrementos de lo Real. Sobre Santiago Sierra –un artista y una obra nada ejemplares**”. Salon Kritik, 30 de octubre. http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php. Consultado el 9 de enero de 2013.

Kant, Immanuel. 1952. **The Critique of Judgment**. Trans. James Creed Meredith. Oxford: Clarendon Press.

La Posta Regional. 2012. “**La Caravana de la Cultura Viva Comunitaria en Buenos Aires**”. 19 April. <http://www.lapostaregional.com.ar/blog/?p=613>. Consultado el 21 de junio de 2012.

Leadbeater, Charles y Kate Oakley. 1999. **The Independents**. Britain's New Cultural Entrepreneur. Gran Bretaña: Demos.

Marcó del Pont Lalli, Raúl y Cecilia Vilchis Schöndube. 2012. “**Antes el futuro también era mucho mejor. Jóvenes editors**”. En García Canclini et al. (2012): 65-89.

Martínez, Rosa, ed. Santiago Sierra: Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, 15 de junio al 2 de noviembre de 2003, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid: Turner, 2003.

Músicos Argentinos Convocados. 2012. “**Ley nacional de la música**”. 31 de octubre. <http://www.musicosconvocados.com/marco.html>. Consultado el 9 de enero de 2013.

Pueblo Hace Cultura. 2012. “**Pueblo Hace Cultura en todo el País**”. 20 de mayo. <http://pueblohacecultura.com.ar/pueblo-hace-cultura-en-todo-el-pais/>. Consultado el 9 de enero de 2013.

Rancière, Jaques. 1996. **El desacuerdo**: Política y filosofía. Buenos Aires: Ediciones nueva Visión.

Rancière, Jacques. 2002. **La division de lo sensible**: estetica y política. Salamanca: Salamanca 2002 Ciudad Europea Cultu.

Rancière, Jaques. 2005. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona> Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

Rancière, Jacques. 2010. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/76691136/Jacques-Ranciere-E2%82%ACre-El-espectador-emancipado>. Consultado el 9 de enero de 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. “**Can the Subaltern Speak?**” In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Carey Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.

Turino, Célio. 2010. **Ponto de Cultura “Culture Point”**: Brazil from bottom up. 2nd edition. São Paulo: Anita Garibaldi.

Wolfe, Katharine. 2006. **From Aesthetics to Politics**: Rancière, Kant and Deleuze. *Contemporary Aesthetics*, vol. 4. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?search=true>. Consultado el 9 de enero de 2013.

Yúdice, George. 2004. **A Conveniência da Cultura**: Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DI REI TO

**À PARTICIPAÇÃO E O CAMPO
DAS POLÍTICAS CULTURAIS**

Lia Calabre

Os estudos sobre políticas culturais vieram crescendo significativamente a partir do início dos anos 2000. Tal fato pode ser considerado como um indicador, ou uma indicação, da importância que a área vem ganhando dentro do campo das políticas públicas. Ao tratar da problemática das políticas culturais - mesmo com variados enfoques teóricos ou com as mais variadas questões conceituais, que possam estar presentes nos trabalhos - a maior parte dos estudiosos concorda que se trata de um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, instituições civis, entidades privadas, grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população (podemos citar Teixeira Coelho, Garcia Canclini, Nivón Bolán, por exemplo).

A participação social é tida como uma das premissas que garantem a efetiva existência de políticas culturais, ou se quisermos dizer de uma outra forma, das políticas públicas de cultura. A maior parte das experiências levadas à cabo pelo Ministério da Cultura durante o governo do Presidente Lula e da Presidente Dilma,

tinham o princípio da participação como fio condutor.¹ A proposta do presente artigo é a de recuperar e analisar parte dessas experiências, visando a contribuir com para a manutenção de um processo de construção de políticas participativas, mesmo em condições mais adversas.²

Algumas questões preliminares

A problemática do papel fundamental da participação social na elaboração de políticas culturais foi acionada algumas vezes ao longo do último quartel do século xx. Devemos considerar que, desde a década de 1980, em especial com a promulgação da Constituição de 1988, em diferentes níveis de governo, vêm sendo colocados em prática alguns mecanismos de participação social, ou seja, há a busca de construção de políticas públicas setoriais de viés participativo e, em sua maioria, democrático. Estas foram materializadas, por exemplo, na convocação de conferências de políticas setoriais (nacionais, estaduais e municipais) ou na utilização do mecanismo de orçamento participativo – ainda que alguns desses processos tenham sido significativamente ampliados a partir de 2003.

Esse novo modelo de gestão pública, que veio sendo gradativamente implementado e potencializado, considera que a problemática de desenvolvimento extrapola o campo do econômico, agregando elementos diversos, para tratar da problemática da qualidade de vida e da ampliação das capacidades humanas. Mais recentemente, começaram a ser enfrentados de maneira mais efetiva, no campo

¹ Ainda que possamos fazer uma série de distinções entre as políticas e ações implementadas nas duas gestões às quais faremos referência mais à frente.

² Este artigo foi escrito em setembro de 2016, momento de forte inquietude sobre os rumos das políticas culturais no Ministério da Cultura (MinC).

da cultura, alguns dos problemas que já haviam sido identificados pela filósofa Marilena Chauí - durante sua permanência à frente da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, em finais da década de 1980 e início dos anos 90, no governo de Luiza Erundina do PT -, com a qual estabelecemos um rápido diálogo.

Ao reconstituir a conjuntura vivenciada naquele momento, em um artigo escrito posteriormente, Chauí aponta três importantes eixos que necessitavam ser trabalhados pela nova administração: em primeiro lugar a mudança na mentalidade dos servidores públicos; em segundo a definição de prioridades voltadas para as carências e demandas das classes populares; e, em terceiro, a invenção de uma nova cultura política. (Chauí, 1995. p. 71)

A questão central do eixo da invenção de uma nova cultura política, para a filósofa, estava no estímulo para a formação de diferentes formas de autoorganização dos grupos sociais, em especial das classes populares, com o objetivo de incitar a criação do sentimento e da prática da cidadania no campo da cultura (o que dialoga diretamente com o segundo eixo por ela estabelecido). Para a filósofa, em uma sociedade extremamente desigual como a nossa, o acesso real ao conjunto dos direitos e mesmo ao sentimento, a crença, de poder acessá-lo precisa ser construída. A base do projeto da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, dentro do contexto maior da prefeitura, era a da elaboração da política cultural como cidadania cultural. Nesse projeto a cultura é pensada como um direito básico dos cidadãos. Segundo Chauí, desde o início, o projeto tinha a intenção de evidenciar que com uma nova política cultural também se visava transformar a cultura política da sociedade. Tomavam-se como direitos culturais: o direito de acesso e de fruição dos bens

culturais, o direito à criação cultural, o direito a reconhecer-se como sujeito cultural (graças à ampliação do sentido da cultura), e o direito à participação nas decisões políticas sobre cultura. (Idem p. 82 e 83)

Na avaliação de Marilena Chauí, uma cultura política arraigada e patrimonialista, dificultou e, em alguns momentos impediu, que novos modelos de políticas públicas fossem colocados em prática. Mais de uma década depois, essas questões voltaram à pauta das políticas públicas, agora no nível federal. Nos anos 2000, com a retomada do olhar sobre a cultura como uma das áreas das políticas públicas e com a ampliação do conceito sobre os limites da própria área (que extrapola o campo do fazer artístico) veio sendo consolidado um novo cenário. Seguindo a lógica de análise da filósofa, esse cenário requer tanto a renovação do perfil dos administradores públicos quanto a alteração da cultura política e da mentalidade dos servidores públicos. Podemos mesmo ir mais longe e afirmar que para a construção de um projeto de uma sociedade mais participativa e democrática temos que ter a alteração da cultura política de uma parte significativa da sociedade brasileira.

Analisando a questão da participação social e da cidadania, Evelina Dagnino alerta para a existência de uma “confluência perversa entre dois processos distintos”. Para a estudiosa, o marco da Constituição de 1988, gerou um processo de “alargamento da democracia”, com base na criação de espaços públicos e na ampliação da participação social. Ainda, segundo Dagnino, dois projetos distintos concorrem pela atração dessa participação. De um lado um projeto de estruturação da ação do estado com a coparticipação da sociedade, na direção da ampliação dos direitos, da cidadania

e da democracia e de outro um projeto de estado mínimo, neoliberal, de diminuição das responsabilidades do Estado, que igualmente requer uma “sociedade civil ativa e propositiva”, através de conselhos, parcerias etc. (Dagnino, 2004. Pp. 95-97)

Ao longo da gestão do Presidente Fernando Henrique Cardoso, o governo manteve uma política de enxugamento da máquina pública ladeado por um processo de multiplicação da convocação de conferências nacionais setoriais, somado ao movimento de criação de conselhos gestores. Assim, como analisa Dagnino

...a coincidência na exigência de uma sociedade civil ativa e propositiva, que estes dois projetos antagônicos apresentam, é, de fato, emblemática de uma série de outras “coincidências” no nível do discurso, referências comuns que, examinadas com cuidado, escondem distinções e divergências fundamentais. Assim, o que essa “confluência perversa” determina é um obscurecimento dessas distinções e divergências, por meio de um vocabulário comum e de procedimentos e mecanismos institucionais que guardam uma similaridade significativa. (Idem. p. 99)

Os primeiros anos da gestão Lula

O projeto de proporcionar um novo lugar para a cultura dentro da área das políticas públicas já estava presente no documento “Imaginação a serviço do Brasil”, integrante do programa de governo da campanha do Presidente Lula em 2002, que tinha como subtítulo: Programa de políticas públicas de cultura. As propostas tinham um diálogo estreito com documentos e estudos internacionais que colocam a cultura no patamar dos direitos básicos.

Coube ao cantor e compositor Gilberto Gil a tarefa de dar materialidade às propostas. No discurso de posse, o Ministro afirma que seu principal desafio era o de “tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra, hoje, do dia a dia dos brasileiros”

fazendo com que ele passe estar “(...) presente em todos os cantos recantos de nosso país” (Gil, In: Almeida, 2013. p. 239)

Ainda no final de 2002 é elaborada uma proposta de reestruturação do Ministério da Cultura, dotando o mesmo de uma estrutura organizacional para enfrentar o desafio da construção de políticas e de inserção nacional. A velha estrutura estava, prioritariamente, montada para as atividades e finalidades da lei de incentivo. Foram criadas as secretarias de: Articulação Institucional, Políticas Culturais, Programas e Projetos Culturais (que continuou mudando de nome algumas vezes na mesma gestão), Identidade e Diversidade Cultural, Fomento e Incentivo Culturais (cuidando mais especificamente da Lei de Incentivo). A única secretaria voltada para uma área cultural específica que foi mantida foi a de Audiovisual. A reformulação ministerial foi aprovada em 12 de agosto de 2003, através do Decreto nº 4.805 e efetivamente implementada a partir do ano seguinte. A ideia era que as atividades finalísticas, tais como o patrimônio, as artes, o livro, fossem tratadas pelas instituições vinculadas ao Minc (Iphan, Funarte, Biblioteca Nacional) com atuação nas respectivas áreas.

Um ponto em pauta destacado logo do início da gestão do Ministro Gil era o da reformulação da lei de incentivo, que deveria ser substituída por uma mais adequada à nova realidade nacional. Para discutir e buscar subsídios para a reformulação da Lei Rouanet foi realizado o seminário “Cultura para todos”, que percorreu parte do país, sendo realizado nos seguintes estados: Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco e Pará. Esse é um marco no processo de abertura de diálogo entre o Ministério da Cultura e os mais variados segmentos da sociedade envolvidos com o campo da cultura.

Integrava as atividades do Seminário encontros setorizados com secretários de cultura estaduais e municipais; com investidores privados e fundações, investidores estatais; e, pessoas físicas (artistas e produtores em especial). A ideia era a de permitir que as várias visões pudessem ser expressas. Os participantes tinham como tarefa responder a duas questões: 1- Quais são os principais entraves para o acesso ao financiamento público federal da cultura (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual); e, 2 – Quais os mecanismos que devem ser adotados para garantir a transparência e a descentralização do financiamento público da cultura?

Os seminários tiveram lugar em 2003 e a primeira e grande contribuição dos mesmos foi a de abrir canais de diálogos entre o Minc e os mais variados atores sociais que atuam no campo da cultura. Essa primeira série de encontros permitiu ao Ministério ir até algumas localidades onde não havia histórico de atuação. Criando uma rede de novos interlocutores, como base para um sistema de escuta pública sob o qual deveria estar assentado o caminho de construção de novas políticas culturais.

As secretarias de Políticas Culturais (SPC) e a de Articulação Institucional (SAI), responsáveis pelo Plano Nacional de Cultura, pelas conferências nacionais de cultura e pelo Sistema Nacional de Cultura, tiveram um papel fundamental, em especial nos primeiros anos da gestão Gil, na construção de uma prática participativa que nunca havia existido no campo da cultura. Diferente de outras áreas de políticas públicas, a cultura não tinha realizado conferências, seminários nacionais ou outras formas de convocatórias para processos de participação social. Foram elaborados projetos de emenda constitucional visando fornecer ao Ministério uma maior institucionalidade.

Ao longo do ano de 2005, o Ministério da Cultura organizou as diversas etapas preparatórias da 1ª Conferência Nacional de Cultura que teve lugar em dezembro. Formalmente ela também foi uma das etapas do processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura.³ Esta foi a primeira vez que o governo reuniu aos mais variados setores da sociedade para realizar uma ampla discussão sobre políticas culturais, começando nos municípios, passando pelos estados e chegando ao nível federal. A Conferência é um mecanismo participativo, de consulta pública e, nesse caso, tinha como principal atribuição recolher sugestões para a elaboração das diretrizes básicas para a construção do plano nacional na área da cultura.

O momento preparatório da Conferência teve por base dois tipos específicos de ação: a realização dos seminários setoriais “*Construindo o Plano Nacional de Cultura*” (organizado diretamente pelo Minc) e as conferências municipais, estaduais e intermunicipais. Com o objetivo de subsidiar as discussões e a elaboração de propostas de diretrizes para o Plano Nacional de Cultura, foram indicados cinco eixos de discussão: 1 – Gestão Pública e Cultura; 2 – Cultura é Direito e Cidadania, 3 – Economia da Cultura, 4 – Patrimônio Cultural e 5 – Comunicação é Cultura. Os seminários setoriais foram organizados pelo Minc com parceria da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Vereadores, apoio do chamado Sistema S e das administrações municipais das cinco cidades, que foram escolhidas para sediá-los.⁴ A organização das conferências municipais

3 O Plano Nacional de Cultura foi instituído através da Emenda Constitucional nº 48 de 1º de agosto de 2005.

4 Os parceiros do Minc na realização dos seminários setoriais foram: o Sistema CNI/SENAI/SESI, o Sistema CNC/SESC/SENAC, a OEI e UNESCO, as prefeituras e alguns dos governos estaduais onde os mesmos foram realizados. As cidades que sediaram os seminários foram Londrina, Juiz de Fora, Petrolina e Juazeiro, Manaus e Cuiabá.

e estaduais é uma atribuição dos governos locais, o que resultou em um processo de mobilização territorial interessante. Foram realizadas 19 conferências estaduais e 1.197 conferências municipais. O Ministério estimou que o processo de realização da I Conferência Nacional de Cultura envolveu cerca de 53.000 pessoas em todo o país.⁵

O Plano Nacional de Cultura (PNC), segundo o previsto na Emenda Constitucional que o instituiu, deve conduzir à: I – Defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II – produção, promoção e difusão de bens culturais; III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV – democratização do acesso aos bens da cultura; e V – valorização da diversidade étnica e regional. Todo o processo de construção do PNC e de sua aprovação pelo Congresso gerou várias rodadas de consulta pública, estimulando a participação social. Em dezembro de 2010, o PNC foi aprovado, sendo composto de cinco capítulos, nos quais se distribuem 14 diretrizes, 36 estratégias e 275 ações, com vigência decenal. A execução do PNC é acompanhada a partir de 53 metas estabelecidas com base no conjunto das diretrizes, estratégias e ações previstas no documento.

Nesse contexto tivemos ainda o início dos esforços para a construção legal do Sistema Nacional de Cultura (do qual a Conferência Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura são elementos constitutivos), com o objetivo de criar um arcabouço institucional mínimo, uma estrutura que contribuam na formação de uma sociedade mais justa, menos desigual. A ideia do sistema (seguindo o desenho de outros sistemas setoriais já existentes) é o de fornecer uma maior institucionalidade para a área de política pública, com

⁵ Para mais informações ver: Minc. 2007.

a exigência da existência de um órgão gestor de cultura, por exemplo, e, ao mesmo tempo, facilitar o diálogo e ações compartilhadas entre os diferentes níveis de governo, através de repasses entre fundos de cultura. Há ainda o estímulo a uma prática de gestão pública mais democrática e participativa - na medida em que estabelece a realização de conferências e a criação de um conselho de política cultural paritário e deliberativo, como elementos estruturantes e indispensáveis do Sistema.⁶

Ainda dentro da análise desses primeiros anos da gestão Gil, devemos apontar as inovações realizadas por duas outras secretarias, que definiram como seu público alvo segmentos da população que, na sua maioria, não haviam sido objeto de ações, programas e políticas culturais nas gestões anteriores. A primeira delas foi a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), que colocou em prática uma série de ações variadas para as culturas populares, ciganas, indígenas, idosos, LGBT e saúde, enfim, a partir de mecanismos diferenciados de fomento, apoiou projetos variados. É também importante salientar que a SID e a Secretaria de Políticas Culturais cumpriram um papel fundamental, junto com o Ministério das Relações Exteriores, no processo de construção da Convenção da Diversidade Cultural da Unesco.

O Brasil teve uma atuação destacada durante todo o processo de construção e aprovação do documento internacional. Trabalho que foi desdobrado internamente tendo como principal estratégia a realização de seminários por todo o país divulgando os princípios da Convenção e incentivando os debates sobre diversidade cultural.

⁶ A lei do Sistema Nacional de Cultura somente foi aprovada em 2012.

Um programa que adquiriu uma dimensão destacada logo nos primeiros tempos de governo foi o Programa Cultura Viva, criado em 2004, por meio da Portaria Ministerial nº 156, sob a responsabilidade da Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC) - posteriormente transformada em Secretaria da Cidadania Cultural (SCC). O Programa tem como principais objetivos: ampliar e garantir acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, potencializar energias sociais e culturais, dando vazão à dinâmica própria das comunidades, entre outros. A base do Programa são os Pontos de Cultura, mas há outras ações que o compõe. Em 2007, quando o IPEA realizou a primeira pesquisa sobre o Cultura Viva, havia 526 pontos de cultura conveniados em todas as regiões o país (em 2010 esse número já ultrapassava os 2.500 unidades). Os Pontos de Cultura, estão hoje presentes em todos os estados do país e, em sua maioria através dos convênios entre o governo federal e os governos estaduais. Segundo Frederico Barbosa:

No Brasil existem movimentos sociais e culturais expressivos. Há espaços alternativos, mercados culturais localizados e dinamismos que em nada se assemelham aos das grandes indústrias culturais, Essa dinâmica cultural passou a ser reconhecida nas políticas culturais brasileiras de forma significativa nos últimos anos e o Programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva teve importante papel no reconhecimento do Brasil profundo. (IPEA, 2011. P.17)

Esse é um dos programas de maior sucesso do Ministério. A influência do Cultura Viva extrapolou as fronteiras nacionais. Alguns países vizinhos, como a Argentina, adotaram o modelo do Programa.

Esse conjunto de projetos, ações, programas e políticas que foram apresentados, tiveram sua criação na primeira gestão Lula e não representa um levantamento completo do que foi implementado, mas uma pequena amostra privilegiando os processos de

ampliação da participação social. O processo que vai da elaboração ao de efetiva implementação dos mesmos é longo, muitas das inovações propostas só obtiveram efetividade no segundo mandato do Presidente Lula e outros ultrapassaram esse período. Como é o caso de substituição da Lei Rouanet, através do projeto de criação do Procultura, que depois de ter começado a ser elaborado em meados de 2000 e de tramitar por mais de meia década no Congresso, corre o perigo de não ser aprovado na sua fase final em 2016.

Lançando um olhar mais abrangente sobre o contexto em questão podemos, ainda, destacar algumas questões mais conceituais (ou de princípios) que impactaram no processo efetivo de implementação política. A primeira delas está assentada no fato de que os programas e ações foram criados tendo na base teórica um conceito de cultura ampliado, que busca compreender e ativar elementos da chamada tridimensionalidade da cultura,⁷ que são as dimensões simbólica, cidadã e econômica, definidas pelo Minc, como:

A dimensão simbólica é aquela do “cultivo” (na raiz da palavra cultura) das infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais, nos modos de vida e nas visões do mundo. [...] A dimensão cidadã consiste no reconhecimento do acesso à cultura como um direito, bem como da sua importância para a qualidade de vida e a autoestima de cada um. [...] Na dimensão econômica, inscreve-se o potencial da cultura como vetor de desenvolvimento. Trata-se de dar asas a uma importante fonte geradora de trabalho e renda, que tem muito a contribuir para o crescimento da economia brasileira. (MINC. 2010. P. 8)

As iniciativas foram construídas ao longo dos oito anos em diálogo com a proposta de tridimensionalidade. Ainda que possamos afirmar que os objetivos propostos nas dimensões não tenham sido completamente alcançados em muitos dos programas,

⁷ Termo que se tornou corrente na gestão dos Ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira.

estas estiveram todo o tempo presentes no campo discursivo. O Ministério fez uso do “capital simbólico” (no sentido atribuído por Bourdieu) da ideia de tridimensionalidade realizando ações que resultaram em efetivos avanços no campo da estruturação de políticas culturais em bases mais democráticas, participativas, abrangentes e cidadãs. Entram para a pauta de discussão de uma maneira mais efetiva as problemáticas dos direitos culturais, da cidadania cultural e da economia da cultura.

Uma segunda concepção teórica abordada de forma inovadora, ou diferenciada, foi a da diversidade cultural. Como afirma Hamilton Faria “vivemos um momento de expressão da diversidade, vozes antes ausentes do mundo público passam a se manifestar e desejam um lugar ao sol no sistema decisório”. (Faria, 2010, p. 280) Uma das pautas do conjunto das discussões de políticas públicas de cultura, nos dois mandatos, foi a da criação de instrumentos que garantam os direitos culturais, a promoção e a proteção da diversidade cultural. Entre os compromissos assumidos pelos países signatários da Convenção da Diversidade, e o Brasil é um deles, estão os de “proteger e promover a diversidade das expressões culturais”; “criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo”; “encorajar o diálogo entre culturas”. Tais compromissos colocam na ordem do dia uma questão fundamental: a do conhecimento das práticas culturais do país por parte dos gestores públicos (que não se restringe aos resultados obtidos com a coleta de dados estatísticos, por exemplo). Em verdade: “como considerar realizada a inclusão social se os valores, comportamentos, modos de vida, imaginários, raízes, práticas e heranças culturais, manifestações, fabulações e celebrações

da maioria da população são desconhecidos das gestões?” (Moreira e Faria, 2005, p.12), questionam os pesquisadores Altair Moreira e Hamilton Faria ao tratarem das questões dos governos municipais, que teoricamente deveriam ser os detentores de um conhecimento mais aprofundado da realidade sob sua responsabilidade administrativa.

O MINC, a participação social e o governo Dilma⁸

Ao longo dos primeiros quatro anos de gestão da Presidenta Dilma houve a perda da centralidade do processo participativo, assim como foram retomadas (ou reaplicadas) algumas das premissas da lógica gerencial. Tais procedimentos ficam muito evidentes na gestão das ministras Ana de Hollanda e Marta Suplicy.

A primeira gestão Minc (2011-2012), no governo Dilma, em especial, se configurou discursivamente em oposição a grande parte das ações implementadas nos oito anos anteriores. Chegando mesmo a gerar algumas áreas de conflito acentuadas, tais como a da problemática do direito autoral e a da forma de condução do Programa Cultura Viva. E aqui uma observação se faz necessária. Pois no caso específico desse último a crise de gestão e de relacionamento com o poder público federal e os atores envolvidos no processo e representados pela Comissão Nacional de Pontos de Cultura, se intensificou, ao mesmo tempo em que o programa foi aumentando sua escala nacional. Foram firmadas e implementadas parcerias com inúmeros estados, dentro da lógica de descentralização de recursos e de fortalecimento da relação federativa, como uma

⁸ Tais questões foram desenvolvidas no artigo “Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014”.

experiência piloto do Sistema Nacional de Cultura. Além do fato de que nesse momento o programa ganhava visibilidade internacional, fortalecendo redes de atores da sociedade civil com diversos países da América Latina. Tal processo complexo é um interessante indicador de algumas lógicas “perversas” as quais ficam submetidas as políticas públicas.

Um outro aspecto importante nesse universo das práxis do mundo político pode ser observado quando tomamos como referência o capital simbólico portado pelos atores políticos. Uma rápida análise comparada entre as gestões do Ministério da Cultura nas gestões Lula e Dilma, vemos que a primeira questão com a qual nos deparamos é o imenso capital simbólico próprio do Ministro Gilberto Gil. Nos remetemos aqui as discussões de Pierre Bourdieu, sobre a autonomização da produção intelectual e artística, que resulta na constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas, cujos vínculos se dão muito mais com a tradição artística que representam, liberando suas obras das diversas dependências de outras naturezas, como as da política. (Bourdieu, 1992, p. 101) Para o sociólogo o capital simbólico - um outro nome da distinção - é o atributo de dota o sujeito que o porta de um conhecimento e reconhecimento óbvio na própria estrutura do espaço social. (Bourdieu, 1989, p. 145)

Ao ser nomeado Ministro da Cultura, o cantor e compositor Gilberto Gil transferiu parte do capital simbólico do qual é portador para o Minc. Ainda que tal fato não tenha ocorrido sem uma certa desconfiança, por parte de diversos atores sociais, quanto a efetividade do capital dessa natureza no campo do político. No caso específico de Gilberto Gil, ocorreu o fenômeno efetivo da popularidade,

ao fato de pertencer ao mundo dos artistas midiáticos, gerando o desejo, de uma grande maioria, de ver o ídolo. Tal popularidade imprimiu, muitas vezes, um tom diferenciado as atividades da agenda ministerial. Era comum que a presença do Ministro fosse reivindicada em praticamente todas as atividades realizadas pelo Minc. Aqui é importante uma ressalva, tal afirmativa não tem por base uma visada romântica ou ingênua de que o Ministro-artista, também não usufruiu do capital simbólico que o posto de Ministro de Estado pode lhe agregar. Ou ainda sobre a ampliação ilimitada da capacidade política com base no pressuposto da autonomia do capital simbólico, Bourdieu, nos alerta para o fato de que:

A autonomia, real, do campo da produção simbólica não impede que ele permaneça dominado, no seu funcionamento, pelos constrangimentos que dominam o campo social, mas também porque as relações de força objetivas tendem a reproduzir-se nas relações de força simbólicas, nas visões de mundo social que contribuem para garantir a permanência dessas relações de força. (Bourdieu, 1989, p. 145)

Ainda nesse campo do capital simbólico e político, já especificamente na gestão da Dilma Rousseff, tivemos a Ministra Marta Suplicy que faz parte de um grupo que, no dizer do sociólogo, detém a concentração dos meios de produção políticos, ou seja, mantém distinção realizada pelo *habitus* político. Considerando aqui o *habitus* como “um sistema de disposições adquirida na relação com um determinado campo”, como algo que “torna-se eficiente, operante, quando encontra as condições de sua eficácia, isto é, condições idênticas ou análogas àquelas de que ele é produto”. (Bourdieu, 1990, p.130)

A Ministra reproduz no interior do Minc as práticas tradicionais do político. Ou seja, agrega seu capital político ao Minc, mas

com foco na capacidade de reverter, rapidamente, em mais capital político individual, os resultados das ações que consegue concluir. Percebe-se uma constante busca de um tom particular, que a vincule de maneira mais estreita à ação, colocando em segundo plano os processos de continuidade de longo prazo que podem estar sendo ali concluídos.

Retornando aos anos de 2011 e 2012 – gestão da Ministra Ana de Hollanda – verificamos que as reuniões do Conselho Nacional de Políticas Culturais, empossado em 2010, ocorreram regularmente. Essa seria a instância máxima de participação da sociedade civil através dos colegiados setoriais e de seus representantes no Conselho. Porém, ao consultarmos as atas das reuniões ordinárias verificamos a ausência da Ministra em todas as quatro sessões ocorridas, sendo que, em somente uma delas, o Secretário Executivo esteve presente. Mesmo a reunião de setembro de 2011, que contou com a presença do Ministro da Educação Fernando Haddad, foi presidida pelo Secretário Geral do CNPC, João Roberto Peixe, que era o Secretário de Articulação Institucional. O que vemos aqui é a manutenção do processo participativo esvaziado do seu poder simbólico, pois caberia ao Ministro da Cultura presidir as reuniões do CNPC.⁹

Durante a gestão da Ministra Marta Suplicy também podemos observar um processo de melhora de diálogo, em algumas áreas, com a sociedade civil, sem que isso tivesse repercussão nos projetos prioritários da pasta. Foram mantidas as atividades do CNPC e convocada a 3ª Conferência Nacional de Cultura. As conferências têm um papel fundamental nos territórios, pois são os momentos

⁹ Tendo em vista não ter realizado um estudo aprofundado, não posso afirmar que houve também uma diminuição do campo de atuação do CNPC, mas os indícios levam a crer que há uma grande possibilidade que tal fato tenha ocorrido.

nos quais os mais variados atores sociais são convocados a participar das discussões sobre ações setoriais específicas, que se desdobram nos estados e termina com a indicação de delegados que os representarão em Brasília.

Pode-se observar, através dos delegados oriundos dos estados, uma forte renovação na representação. Isso significa dizer que quase uma década depois da 1ª CNC o grau de participação nos municípios e estados foi ampliado. O crescimento e a estruturação dos processos participativos é lento, está assentado em novas práticas de participação política e requer algum grau de confiabilidade no processo por parte da sociedade civil.

Na segunda gestão da Presidente Dilma (2015-2016)¹⁰, o Ministro Juca Ferreira retornou ao Minc retomando os processos de escuta e discussão nacionais. O mecanismo mais utilizado foi o da realização de seminários diversos buscando ampliar as bases políticas para os projetos que viriam a ser implementados. Houve o processo eleitoral de renovação do Conselho Nacional de Políticas Culturais, onde novamente pode ser verificada a renovação de atores sociais nas candidaturas para os diversos colegiados.

Muitos dos processos de diálogo foram ou estavam sendo retomados e ficaram em suspenso entre os meses de maio e agosto, período no qual se desenrolou o processo de impedimento e retirada do poder da Presidente Dilma.¹¹ O Ministério da Cultura foi alvo dos primeiros atos do governo provisório, tendo sendo extinto e anexado

¹⁰ O governo foi interrompido pelo processo de impeachment da Presidente Dilma. O Ministro Juca Ferreira e praticamente toda sua equipe se exoneraram em maio 2016, logo após o anúncio do início do processo.

¹¹ Os arranjos institucionais de enfraquecimento da democracia no país que resultaram em um verdadeiro golpe contra um governo democraticamente eleito, não são objeto do presente artigo, mas ficam aqui sumariamente registrados.

ao Ministério da Educação, e frente aos protestos dos diversos setores terminou por ser recriado menos de uma semana depois.

Apesar de historicamente ser um Ministério com poucos recursos o Minc se tornou objeto de manifestações e ocupações de uma tal intensidade que terminaram por obrigar ao então governo interino a voltar atrás na decisão de sua extinção. Podemos ter como hipótese, que a base da resistência foram os movimentos artísticos e culturais que ganharam novos papéis de protagonismo na elaboração das políticas culturais a partir de 2003.

Para concluir

Voltando ainda ao período da gestão Gil, gostaria de destacar que os projetos e programas ali desenvolvidos trouxeram avanços no processo de transformação da cultura política no campo da gestão pública da cultura. Houve o desenvolvimento de um sentimento sobre a importância da cidadania cultural e participativa. Tais práticas e sentimentos foram alimentados por diversas ações e programas na gestão Gilberto Gil e Juca Ferreira, mas foram sendo secundarizados em detrimento do retorno a formas de operação filiadas a uma outra cultura política.

Os projetos de institucionalização da cultura nos três níveis de governo foram sendo abraçados por alguns governos estaduais e municipais gerando resultados interessantes nos territórios e retornando em forma de novas demandas e representações para o governo federal.

Nessa quase uma década e meia o Ministério da Cultura passou a ocupar, simbolicamente um papel de destaque. As ações implementadas, apesar do baixo orçamento do Minc, deram voz a uma

série de grupos e segmentos excluídos dos fóruns de decisão das políticas pública. Pode-se falar em protagonismos e parcerias menos verticalizadas.

Certamente tais projetos se encontram em risco e para sua sobrevivência dependem do grau de amadurecimento da participação social no campo da cultura.

ALMEIDA, Armando, et al. (org.). **Cultura pela palavra**: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010/ Gilberto Gil & Juca Ferreira. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

BOLÁN, Eduardo Nivón. **La política cultural**: temas, problemas y oportunidades. México: CONACULTA/Fondo regional para la cultura y las artes de la zona centro. Colección Intersecciones, 2006.

CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In: Rubim, Antônio Albino Canelas et al. (org.). **Políticas Cultural no governo Dilma**. Salvador: Edufba, 2015.

_____. Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil. Análises e tendências. In: **Pragmatizes**. Revista Latino-americana de estudos em cultura. n. 7 – 2014

_____. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Ed; FGV, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: O direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. In: **Estudos Avançados** 9 (23) 1995

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997

DAGNINO, Evelina. "¿Sociedad civil, participación e ciudadanía: de que estamos falando?" En Daniel Mato (coord.), **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004. pp. 95-110.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. **Políticas Culturales en América Latina**. México. Editorial Grijalbo, 1987.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. A política cultural e as cidades. IN: 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. **Cultura em três dimensões**. Material informativo: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010. Brasília: Minc, 2010.

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.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.) **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador, EDUFBA, 2010.

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

CUL

TU

RA

**E UNIVERSIDADE:
UMA RELAÇÃO INDISSOCIÁVEL**

Isaura Botelho

Setembro/outubro de 2016

As incertezas deste momento pelo qual o país atravessa nos colocam numa posição difícil para falar de cultura e universidade ou na universidade. Vale rememorar, do ponto de vista da cultura, o terreno impreciso em que esta foi colocada: cortes de orçamento e de bolsas e de outras ameaças à universidade pública nos parecem indicar que estamos apenas no início de uma série de medidas de coerção e de restrição da produção de conhecimento. A universidade tem o papel fundamental de formação de novas gerações, de estimular a ousadia científica e de ser a vanguarda na discussão das questões contemporâneas. Não necessariamente todas elas cumprem um papel decisivo com relação a esse compromisso de inovação. No entanto, as universidades públicas brasileiras têm se destacado na formação de nossos jovens e são, salvo algumas poucas exceções, as principais promotoras da pesquisa em todos os setores do conhecimento.

Não é apenas no terceiro grau que as ameaças rondam: o último episódio afetando o ensino médio em que disciplinas fundamentais para a formação do indivíduo como história, sociologia, filosofia e educação física tiveram sua presença na grade escolar cassada recentemente, apesar de a medida ter sido retroagida pouco depois

sob a alegação de um “engano”. Se as artes já eram marginais na formação de nossos jovens, o retrocesso se configurou na abolição da obrigatoriedade do trabalho com a música nesse nível de ensino.

Do ponto de vista de um desenvolvimento mais completo do indivíduo, a sociologia da cultura aponta em diversos estudos e pesquisas que as formas de socialização cultural são decisivas na constituição do repertório cultural das pessoas. É esse contato que determina as disposições estéticas e que contribui de maneira decisiva para uma participação mais intensa nos rituais de identificação da vida social: gostar de ler, de frequentar equipamentos culturais de maneira geral como museus, centros multidisciplinares, galerias, teatro, salas de concerto ou salas de cinema. Essas escolhas incidem de forma importante na busca constante de um enriquecimento da experiência de cada um. Nesse sentido cabe dedicar a atenção ao papel que as instituições de ensino formal – não apenas estas – têm no desenvolvimento cultural, que tem seu retorno à sociedade sob forma de contribuições significativas por parte de pessoas bem formadas, com horizontes alargados pelo contato com as diversas configurações do conhecimento, incluindo aí as expressões da cultura e da arte.

Desde os primeiros estudos de Pierre Bourdieu sobre os públicos da cultura¹, ficou clara a correlação importante entre nível de diploma² e a propensão do indivíduo a práticas artísticas, tendo como terreno fundamental as heranças advindas de um ambiente

¹ BOURDIEU, P. & DARBEL, A. *L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Editions Minuit, 1969.

² As variáveis sociodemográficas que determinam as práticas culturais são: nível do diploma em primeiro lugar, renda, faixa etária e localização domiciliar. O sociólogo Philippe Coulanges chama a essa bagagem cultural herdada do ambiente familiar de “variável oculta” e que, é determinante.

familiar culturalmente favorável. Ou seja, os diferentes grupos sociais são dotados de sistemas de valores e de atitudes culturais que lhes são próprios e cuja transmissão entre as gerações é garantida pelo ambiente familiar. Assim, a transmissão de valores, gostos e hábitos têm o seu *locus* privilegiado na família, a partir da educação recebida durante a infância e a adolescência. Nesse sentido, devemos pensar com carinho na possibilidade do acesso às linguagens artísticas e a seus códigos no espaço escolar e universitário, uma vez que as pesquisas nos mostram que o “desejo por cultura” não é natural, inato. Necessita ser despertado e alimentado.

A instituição escolar, apesar de todas as dificuldades pelas quais tem passado, inclusive ter perdido o monopólio da legitimação de conhecimentos e de gostos, tem uma vantagem que nenhuma outra tem, que é o de deter um público cativo, dada a sua obrigatoriedade. Assim, ela pode oferecer, em princípio, a oportunidade mais sistemática de socialização precoce dos indivíduos no que se refere à arte e à cultura, permitindo, inclusive, compensar ou corrigir as desigualdades advindas de um ambiente familiar pouco afeito a essas práticas. Aprendemos então que o nível do diploma, isoladamente, não é suficiente para a produção do gosto. Além do saber escolar – medido pelo nível do diploma – há a necessidade de uma competência em matéria cultural que é diretamente ligada a uma exposição constante aos produtos e atividades culturais de maneira a constituir um saber específico sobre a matéria. Isso significa a possibilidade de ter esse contato de forma continuada.

Quanto à universidade, além de propiciar as diversas formações específicas em arte e cultura, ela pode oferecer o enriquecimento mais amplo da vida cultural dos estudantes, tanto do ponto de vista

curricular, como por meio da oferta de atividades extra-curriculares, o que, mal ou bem, tem sido a missão das pró-reitorias de extensão. Nesse sentido, me ocorrem dois exemplos, um do passado e outro bem atual. Falo, no primeiro caso, no projeto de Darcy Ribeiro para a Universidade de Brasília que, além de toda a rica vida cultural no *campus*, tinha como obrigatoriedade a oferta, pelas diversas faculdades ou departamentos e dentro da grade curricular, de cursos da área de “humanidades” para os estudantes das demais formações e especialidades. Assim, alunos de física, engenharia ou geologia, por exemplo, poderiam fazer música ou desenho no Instituto Central de Artes ou psicologia ou literatura no Instituto correspondente. O Departamento de Música, então dirigido pelo compositor Cláudio Santoro, promovia todos os sábados, concertos em seu auditório, sempre lotado. Essa possibilidade de frequentar cursos em outra área – optativos enquanto escolha, mas dentro de quota obrigatória no currículo de cada aluno – promovia, não apenas um alargamento cultural nos horizontes de cada um: possibilitava uma integração entre os estudantes, mesmo em tempos de ditadura militar.

No segundo exemplo, citamos a Universidade Federal da Bahia com seu Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC/UFBa) oferece uma nova modalidade de formação por meio dos Bacharelados Interdisciplinares em Artes, Ciência e Tecnologia, Humanidades e Saúde. Conta com quatro programas de pós-graduação, inúmeras atividades de extensão e cultura, além de um expressivo elenco de grupos de pesquisa.

A UFBa é também uma das primeiras universidades a criar uma graduação em Produção Cultural (assim como foi pioneira com relação às graduações em artes nos anos 1950/60), que tem

fornecido bons quadros profissionais tanto para a gestão cultural no estado quanto para as diversas áreas do setor cultural. Com seu Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura promove pesquisas e, anualmente reúne, no Encontro de Estudos de Cultura – ENECULT, jovens pesquisadores de todo o país estimulando sua produção acadêmica sobre a área cultural. A existência do programa de pós-graduação “Cultura e Sociedade” tem atraído estudantes de outros estados. Por tudo isso, podemos dizer que a UFBA sedimentou seu papel singular no cenário brasileiro.

Do ponto de vista do relacionamento entre as áreas da cultura e da educação, a novidade mais recente foi o lançamento do Programa “Mais Cultura nas Universidades” no dia 8 de outubro de 2013, pela então ministra da Cultura, Marta Suplicy, e o ministro da Educação, Aloizio Mercadante. Pela primeira vez, um programa desse gênero é assinado pelos dois ministérios, com o objetivo de ampliar o papel das universidades federais e de seus equipamentos como um espaço de produção e circulação da cultura brasileira, de acesso aos bens culturais e de respeito à diversidade e pluralidade da cultura brasileira.

Dessa maneira, o Programa pretende ativar o uso dos equipamentos culturais das universidades, como museus, cinemas e teatros. Com investimentos expressivos já na primeira etapa de um a dois anos (R\$ 20 milhões, podendo alcançar R\$ 100 milhões), previu-se o apoio mediante a realização de editais analisados por uma Comissão Técnica, estimulando o diálogo das atividades culturais com os cursos desenvolvidos nas instituições de ensino. A exigência da formulação de um Plano de Cultura por parte das universidades, em consonância com o Plano Nacional de Cultura é

uma medida bastante interessante, pois convoca um olhar abrangente sobre a instituição e suas potencialidades como um todo.

Ouve-se muito a afirmação de que a criação do Ministério da Cultura (1985) teria sido responsável por uma falta de diálogo e parceria com o Ministério da Educação. Não é verdade. A área cultural sempre foi apartada do restante do MEC, a ponto das universidades e escolas técnicas federais se socorrerem junto às instituições federais de cultura e arte para financiar suas atividades nesse campo, desde os anos 1970. O único momento em que a área cultural pôde contar com recursos extras do MEC foi em 1981, quando da criação do Projeto “Interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais do país”, financiado com recursos do Fundo Nacional para asx, ...o Desenvolvimento da Educação – FNDE. Trata-se de um projeto que tem uma trajetória importante, mas restrito às salas de aula e que teve existência intensa, porém curta.

A formulação do “Mais Cultura” nas universidades, propiciando uma efetiva parceria entre MinC e MEC, nos remete à experiência mais concreta de relação da área federal de cultura com as instituições públicas de ensino superior no país, cujo número era bem menor nos anos 1970/1980, conduzido pela FUNARTE. Acredito que essa ponte com o passado pode trazer ensinamentos proveitosos para a gestão da proposta atual. Como mencionamos anteriormente, as universidades então, sem apoio orçamentário por parte do MEC para desenvolver sua missão extensionista, passaram a recorrer à fundação de artes do governo federal em busca de interlocução e recursos. Na realidade, mais de recursos financeiros do que de interlocução que, muitas vezes não era bem-vinda.

Em seus primeiros anos, a FUNARTE, criada em 1976, buscava encontrar seu nicho de atuação e desenvolver uma política para a cultura e para as artes. Nesse sentido, se viu compelida, dada a demanda existente, a organizar um programa que reunisse e sistematizasse as solicitações das universidades. O projeto, denominado “Universidade”, em seu nascedouro, passa a “Universitário” quando integra, em 1981, as Bolsas Trabalho-Arte do MEC, programa de bolsas individuais – durante seis meses – a estudantes universitários, para a realização de atividades na área de artes, independente do curso de origem do candidato. A universidade entrava, como contrapartida, com o material para o aluno desenvolver o trabalho³ e designava um professor para ser o coordenador interno do projeto.

Como resultado das Bolsas-Trabalho-Arte, foram realizados muitos filmes de curta-metragem e montagens teatrais; produções de livros didáticos e de histórias em quadrinho. Surgiram artistas plásticos, fotógrafos, pessoas que trabalharam e tiveram chance a partir justamente da experiência que a universidade propiciava. Entre outros talentos que se revelaram a partir da Bolsa Trabalho/Arte, estão Marcos Magalhães (cinema de animação), Alberto Kaplan (artista plástico), o grupo teatral sergipano Emboça, cuja importância garantiu sua longevidade até os dias de hoje.

A interlocução se dava basicamente com a área de extensão cultural das universidades, com o objetivo de auxiliá-las a irradiar e difundir atividades culturais para a comunidade, mediante uma programação não eventual, estimulando a participação efetiva do corpo discente, de forma a constituir um calendário anual

³ “O que é difícil para o aluno, mesmo que ele tenha uma excelente idéia, é o material para produzir.” (Entrevista com Laura Maria Ferraz Alves, então coordenadora do Programa).

e permanente. Diria que nesse momento, o foco principal do programa era a produção artística, quer individual (bolsas), quer de atividades artísticas promovidas pela universidade, envolvendo professores.

A urgência que tinha a FUNARTE em desenvolver uma política coerente e efetiva para o segmento levou a uma série de debates (e embates) em torno do «Projeto Universitário» e das práticas das universidades. Isso foi particularmente relevante no caso das propostas de festivais universitários de arte como o de Ouro Preto (MG) ou o de São Cristóvão (SE) que tendiam a usar estas cidades históricas como um belo cenário, mas sem a infraestrutura adequada para receber participantes do país inteiro. Os coordenadores desses eventos se sentiam “invadidos” pelas restrições impostas pela FUNARTE, que significava mais ou menos, “não financiamos isso, a não ser que haja presença da comunidade local”, por exemplo. Ou ainda, “não financiamos coquetéis ou gastos de menor relevância para a essência da proposta”.

Essa “negociação” foi amadurecendo tanto em reuniões internas de avaliação, quanto naquelas mais amplas, promovidas com os coordenadores do P.U. nas universidades (professores que tinham sua principal interlocução com a área de extensão, desprestigiada pela maioria dos reitores) - levando à conclusão de que a falta de coordenação entre as diversas faculdades e/ou departamentos trazia prejuízos enormes a suas atividades. Havia dispersão de recursos e também se perdia em qualidade, na medida em que a área de extensão cultural reduplicava aquilo que a própria universidade já fazia e podia também oferecer enquanto atividade extra-*campus*.

Como consequência desse debate, a partir de 1982, a FUNARTE passou a exigir das instituições candidatas a financiamento um

Plano Diretor de Cultura, com o objetivo de fazê-las refletir sobre suas respectivas estratégias para a área, tornar mais coerentes suas propostas (evitando duplicações, iniciativas de pouca consequência etc.) e aprofundando a relação com a comunidade, não apenas nas atividades artísticas. Este plano deveria conter a explicitação de metas e etapas a serem conquistadas no médio prazo e, mais importante, deveria integrar ensino e extensão, não só na área de artes, como na de ciências humanas e de saúde em geral⁴. Isso permitiria a utilização de uma infraestrutura material e humana que, nos estados mais pobres, tende a se localizar, em grande parte, nas universidades. Este é o momento que o projeto passa a ser cultural em sentido lato. E chamo a atenção para o caráter da relação interinstitucional ser ativo e participante: com isso, quero dizer que o processo de reflexão se dava de ambos os lados. Da FUNARTE, instituição financiadora, e da universidade, numa integração bastante enriquecedora.⁵

Retomando o “Mais Cultura” nas universidades e as propostas que o animam até aqui, vemos que depois de um grande período de interrupção a existência desse programa repõe a relação com as universidades na pauta, com avanços consideráveis. Em primeiro lugar, o fato de termos uma Portaria Interministerial regendo as relações entre MinC e MEC, que depois de 2013 foi dando concretude a esta retomada, e que resultou no lançamento de um primeiro edital do Programa “Mais Cultura nas Universidades”, dia 8 de outubro de

4 Esta ampliação para a área de ciências humanas se deveu à quantidade de projetos envolvendo o conjunto dessas disciplinas. Como muitos desses projetos eram de atuação em comunidades carentes, havia propostas, por exemplo, que envolviam as áreas de saúde e nutrição.

5 Algumas partes dessa rememoração foram apresentadas no ENECULT de 2014, numa mesa voltada para a relação entre as Políticas Culturais e a Universidade.

2014 e cujos resultados foram divulgados recentemente, em julho de 2015.⁶ Foram beneficiadas dezoito instituições federais de ensino superior, nas regiões Norte, NE, Centro-Oeste, Sudeste e Sul.

Quanto aos avanços que mencionei, eles são muitos, pois o Programa é ambicioso, bem formulado e faz uma discriminação exaustiva de áreas, temas, diretrizes, procedimentos. Citei apenas alguns aspectos do Programa que se sobressaem: o fato de termos recursos de vulto; a prioridade dada a propostas que contemplem atividades acadêmicas de ensino, pesquisa e extensão; a consonância com a Política Nacional de Educação e com o Plano Nacional de Cultura, dando coerência às propostas do Programa. Além disso, há a exigência da formulação de um Plano de Cultura; a previsão de um grupo de gestão do Plano com definição de um coordenador e colaboradores que possam acompanhar a sua execução; a realização de um Encontro Nacional do Programa “Mais Cultura” nas Universidades, com data prevista.

Se formos pensar em estratégias para reforçar a relação entre a Cultura e as Universidades, tenderia a dizer que, se o “Mais Cultura” for bem gerido por ambos os parceiros, dedicando cuidadosa atenção à execução dos projetos e atividades e à discussão permanente dos passos adequados a fazer evoluir o desenvolvimento

6 “A União, representada pelo Ministério da Educação – MEC e pelo Ministério da Cultura – MinC, convoca as Instituições Federais de Ensino Superior – IFES e as Instituições da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica a apresentarem Planos de Cultura visando ao desenvolvimento, fortalecimento e inovação da cultura e das artes, de acordo com o estabelecido no Plano Nacional de Cultura – Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, no Decreto nº 6.170, de 25 de julho de 2007, e suas alterações posteriores, na Portaria Interministerial MPOG/MF nº 507, de 24 de novembro de 2011, com suas alterações, na Portaria Interministerial MEC/MinC nº 18, de 18 de dezembro de 2013, e na Portaria nº 11, de 23 de maio de 2014, da Secretaria-Geral da Presidência da República, que institui o Marco de Referência da Educação Popular para as Políticas Públicas”. (texto do edital)

cultural do país, parte importante desse objetivo estará garantida. No entanto, parece-nos que o nível de conhecimento e de relacionamento com as universidades não é o mesmo dos anos 1980: os Planos Diretores exigidos pela FUNARTE foram construídos em diálogo entre as instituições de ensino superior e a fundação. Dessa forma, as potencialidades identificadas eram concretas e não uma carta de intenções. A interlocução intensa entre as duas partes permitia um acompanhamento estreito, que podia ter, até mesmo, um caráter de assessoria técnica. Essas não são características do Programa “Mais Cultura”, mas que poderão ser adotadas na medida de seu desenvolvimento.

Cabe ressaltar ainda, outro acordo que o Ministério da Cultura celebrou com o MEC, para a implantação do Programa “Mais Cultura nas Escolas”, que atua sobre o ensino básico em sua estratégia de colaborar para a integração das artes e da cultura às práticas pedagógicas, fortalecendo a educação integral e integradora do sujeito à sociedade. Sabendo da importância de uma socialização precoce com as artes e a cultura e, mais ainda, conscientes do abandono que esses setores tiveram por parte do ensino básico, só poderíamos aplaudir a iniciativa. No entanto, diante de todos os cortes e retrocessos que vimos sofrendo, nada nos garante que esses dois Programas não sofrerão solução de continuidade. Assim, embora torcendo para que isso não aconteça achamos pertinente lembrar o que aconteceu recentemente com o ministério da Cultura.

Com o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff assumiu interinamente a presidência da república o vice-presidente Michel Temer que, entre outras medidas bastante discutíveis, determinou o fim do Ministério da Cultura no dia 12 de maio

passado (2016). De ministério autônomo a pasta foi transformada em secretaria vinculada ao Ministério da Educação, decisão que teve de ser revertida nove dias depois, em função dos protestos generalizados por todo o país. Diferentemente do silêncio desinteressado da sociedade no momento em que o presidente Fernando Collor extinguiu o MinC em 1992, desta vez, houve uma grita significativa reunindo artistas, gestores, professores e sociedade civil de forma organizada, constituindo um fenômeno inédito e importante na história do país. Pode-se dizer que a cultura conseguiu ter um significado junto à população de maneira inédita, o que é uma “revolução” importante.

A gestão de Gilberto Gil à frente da pasta federal da cultura (2003/2008) trouxe como contribuição a ideia da cultura como valor simbólico, econômico e cidadão. O capital simbólico do artista Gilberto Gil teve um enorme peso na aceitação e reverberação de suas ideias, mesmo quando elas não eram tão novas. O artista soltou a voz e parte importante do país ouviu: conferências municipais e estaduais de cultura, culminando em três conferências nacionais de cultura, conselhos constituídos de forma representativa e não mais pelos “notáveis” locais, colegiados setoriais sistematizando as informações e necessidades de cada linguagem artística, criação de fundos e outros mecanismos de condução de políticas, planos municipais e estaduais de cultura.

Desenvolveram-se programas reconhecendo e atendendo manifestações culturais de grupos indígenas, quilombolas e movimentos culturais que raramente se habilitavam a recursos mais expressivos, o que integrou esses grupos na discussão mais ampla sobre os direitos culturais e a importância de sua participação na

condução do desenvolvimento cultural de suas regiões e do país. A sociedade movimentou-se de maneira inédita até aqui e a institucionalidade do setor cultural começou a se alterar de forma perceptível. Da mesma forma com que diversos segmentos se mobilizaram em torno dessa institucionalidade, espera-se que o público universitário se mantenha unido reivindicando a presença da cultura em sua vivência formativa.

A PAR TICI PAÇÃO

**SOCIAL NAS POLÍTICAS DE CULTURA E COMUNI-
CAÇÃO NO BRASIL: ALGUNS QUESTIONAMENTOS**

José Marcio Barros

Núbia Braga Ribeiro

Camila de Alvarenga Assis e Silva

Este texto resulta da pesquisa “Comunicação e Cultura: Um estudo sobre a participação social e as proposições em processos de consulta e deliberação públicas” desenvolvida com o apoio do CNPq Processo 409682/2013-6 chamada MCTI/CNPq/MEC/CAPES Nº 43/2013.

Participação social

Passadas mais de duas décadas da promulgação da Constituição Federal do Brasil de 1988, também chamada de Constituição Cidadã, os termos democracia e participação e a defesa de sua imbricada relação, parecem ter se constituído em presença constante e obrigatória em um largo e diferenciado espectro de debate e disputas políticas, ideológicas e discursivas. Longe de expressar consenso, a recorrência na articulação entre os dois termos, revela a vitalidade da disputa entre modelos conceituais e ideológicos.

Nos dias de hoje, os termos “participação” e “democracia” têm sido amplamente utilizados pelos mais variados setores sociais. É possível encontrar a defesa desses conceitos nos programas de governo de praticamente todos os partidos políticos. Se podemos considerar esse fato um avanço, dada a tradição autoritária presente na história brasileira, por outro lado, ao avaliarmos os discursos e as práticas efetivas, podemos perceber que, apesar da apropriação dos termos, os significados e suas implicações políticas e culturais estão amplamente em disputa. (TEIXEIRA, 2004, p. 7)

O episódio recente de disputa entre o Poder Executivo Federal e a então bancada de oposição na Câmara Federal, em torno da Política de Participação Social instituída pelo Decreto 8243/2014 e sustada pelo Projeto de Decreto Legislativo 1491/2014, expressa de forma contundente um processo histórico singular: o Brasil, como afirmado por muitos analistas do campo das Ciências Políticas, constitui-se como um dos maiores e mais complexos laboratórios de implementação efetiva da democracia.

A vitalidade e complexidade deste debate está relacionada, dentre outros fatores, a duas questões de fundo: o fato da democracia não conseguir realizar-se efetivamente como um governo de todos e para todos e os limites e fracassos da representação como um dos componentes centrais do exercício democrático.

Segundo Chauí (2005, p. 23), na perspectiva liberal a ideia e a prática da democracia se esgota na ideia da representação, da rotatividade do poder e na busca de soluções para o bem comum.

A cidadania é definida pelos direitos civis e a democracia se reduz a um regime político eficaz, baseado na ideia da cidadania organizada em partidos políticos, e se manifesta no processo eleitoral de escolha dos representantes, na rotatividade dos governantes e nas soluções técnicas para os problemas econômicos e sociais. Essa concepção da democracia enfatiza a ideia de representação, ora entendida como delegação de poderes, ora como “governo de poucos sobre muitos”, no dizer de Stuart Mill. (CHAUÍ, 2005, p. 23)

Em polo oposto, na perspectiva social democrata, a questão da participação assume um papel central

o pensamento de esquerda, no entanto, justamente porque fundado na compreensão do social como divisão interna das classes a partir da exploração econômica e, portanto, como luta de classes, redefiniu a democracia recusando considerá-la apenas um regime político, afirmando, então, a ideia de sociedade democrática. Em outras palavras, as lutas dos trabalhadores no correr dos séculos XIX e XX ampliaram a concepção dos direitos

que o liberalismo definia como civis ou políticos, introduzindo a ideia de direitos econômicos e sociais. Na concepção de esquerda, a ênfase recai sobre a ideia e a prática da participação, ora entendida como intervenção direta nas ações políticas, ora como interlocução social que determina, orienta e controla a ação dos representantes. (CHAUI, 2005, p. 23-24)

Ainda com a autora, falar de democracia, portanto, significa ir além de um modelo de regime político, tomando-a como um modo de organização da sociedade de forma a garantir, no contexto das diferenças de classes, a isonomia, a liberdade de expressão, o reconhecimento positivo do conflito mediado pelas instituições, a legitimidade dos “espaços sociais de lutas (os movimentos sociais, os movimentos populares, os movimentos sindicais) e pela instituição de formas políticas de expressão permanente (partidos políticos, Estado de direito, políticas econômicas e sociais) que criem, reconheçam e garantam direitos”. (CHAUI, 2005, p.25)

Ugarte (2004, p. 93) afirma, contudo que, se para existir democracia é necessário haver participação e cidadania, sem o esclarecimento “de quem são os cidadãos, de qual participação se trata e quais são suas modalidades”, a afirmação da indissociabilidade entre ambas resta formal e ingênua.

Neste sentido, só se pode falar de democracia se a participação se apresenta como possibilidade a todos e expressão de uma igualdade política. Isso significa, que a participação em regime democrático, deve se dar de forma livre e objetiva, por meio de procedimentos claros, abertos e acessíveis. Daí a importância de se buscar sempre qualificar, nos processos participativos, quem participa e como participa?

Santos e Avritzer (2005), por seu turno, afirmam duas singularidades no debate sobre a questão da democracia no Século XX.

A primeira refere-se à forma como, nos países que a adotaram como modelo político, a via da representação por meio da eleição dos governantes se impôs como modelo à dimensão da participação social e direta. A segunda relaciona-se à compatibilidade entre o capitalismo e a democracia, desdobrada em um duplo sentido: os impedimentos estruturais para a democracia e a visão de seus efeitos distributivos irreversíveis. A partir dos anos 70, entretanto, afirmam os autores, o debate sobre o significado estrutural da democracia se transformou em uma preocupação com os modelos de exercício democrático e seus paradoxos modernos, especialmente no que se refere à consolidação de democracias de baixa intensidade¹ e a consequente degradação das práticas democráticas relacionadas especialmente à diminuição da participação social e a crise da representação.

Podemos, portanto, apontar na direção de uma crise da explicação democrática tradicional: há, em primeiro lugar, uma crise do marco estrutural de explicação da possibilidade democrática (MOORE, 1966); há, em segundo lugar, uma crise da explicação homogeneizante sobre a forma da democracia que emergiu como resultado dos debates do período de entre-guerras (SCHUMPETER, 1942) e há, em terceiro lugar, uma nova propensão a se examinar a democracia local e a possibilidade de variação no interior dos Estados nacionais, a partir da recuperação de tradições participativas solapadas no processo de construção de identidades nacionais homogêneas (ANDERSON, 1991, *apud* SANTOS e AVRITZER, 2005, p.42).

¹ Termo cunhado por Boaventura de Sousa Santos para designar democracias que priorizam a representação à participação e que limitam essa última a aspectos pouco decisivos da vida social.

A questão subjacente a este debate no pós-guerra, refere-se à forma como o modelo de democracia liberal-representativa busca se impor como modelo universal, desconhecendo realidades e experiências distintas e buscando consolidar elementos ideológicos como se fossem componentes lógicos da democracia: a) a redução da questão da legitimidade à dimensão da legalidade; b) a defesa do caráter indispensável da burocracia; c) a crença de que a representação se constitui como a única solução possível nas democracias de grande escala.

Mas o pós-guerra também trouxe a emergência de perspectivas e práticas não-hegemônicas de democracia, ancoradas na diversidade histórica e cultural dos contextos e atores sociais e na capacidade de inovação social e institucional. Tais práticas e discursos pós-coloniais inseriram novos atores na cena política, instauraram uma disputa pelo significado da democracia e buscaram construir uma nova gramática social. Em decorrência deste processo nos chamados países do sul, três questões emergiram de forma central para os debates sobre a democracia: a) necessidade, dada pela presença marcante de movimento sociais nas trajetórias de democratização – especialmente na América Latina – de se pensar em novas formas de relação entre Estado e sociedade; b) o reconhecimento de novas práticas acionadas pela capacidade criativa dos atores sociais “não-hegemônicos”; e c) a inclusão da diversidade cultural como elemento limitador da representação e demandante da participação direta. (SANTOS e AVRITZER, 2005).

Ainda com estes autores, a questão central refere-se à capacidade de se interpelar a democracia participativa como caminho para a contestação do cânone da universalidade e suficiência da democracia

liberal representativa. Para tanto, algumas questões precisam ser respondidas nas análises de experiências não-hegemônicas: a) a vitalidade e pluralidade dos modelos de democracia; b) o não confinamento das inovações democráticas às escalas locais; c) os riscos de cristalização de uma democracia de baixa intensidade, ancorada na perversão e cooptação da participação social; d) a possibilidade de coexistência e complementaridade entre democracia representativa e democracia participativa.

Pogrebinschi & Santos (2011) alertam, contudo para o fato de que o aumento e qualificação da participação social não deve ser sinônimo de uma postura rasa e oportunista de negação da representação. A relação se mostra delicada e complexa. Se as novas práticas democráticas ampliam a participação direta dos cidadãos, isso não significa que as instituições políticas tradicionais tenham se tornado menos aptas a representá-los. As práticas participativas fortalecem a democracia ao ampliar o papel dos cidadãos na mesma. Mas isso não se dá em detrimento da representação política e de suas instituições. (POGREBINSCHI & SANTOS, 2011, p. 261)

No Brasil, alguns especialistas reconhecem a existência de um modelo de democracia participativa em larga escala, colocado em processo de construção no pós Constituição de 1988 e, especialmente, a partir do primeiro Governo Lula (POGREBINSCHI, 2012). Esse modelo estruturou a questão da democracia participativa na ampliação e fortalecimento de 3 mecanismos complementares para a tomada de decisões políticas: a negociação (mesas de negociação e de diálogo), a consulta (audiências/consultas públicas e ouvidorias) e a deliberação (conselhos e conferências nacionais) (POGREBINSCHI, 2012, p. 92). Além disso, os processos de modernização

tecnológica introduziram também novos elementos para o campo da participação social. As singularidades históricas pós-1988 e a modernização dos meios são os temas que veremos a seguir.

E-participação no Brasil

No esteio da discussão sobre a participação social, o pressuposto de que a prática eleitoral se mostra suficiente para a garantia de um regime democrático, vem cada vez mais sendo colocado em suspeição. É cada vez mais premente a necessidade de se aproximar a esfera política da esfera civil, de modo a assegurar, ampliar e modernizar os mecanismos que viabilizem a prática da participação social.

Observa-se, ao longo da experiência democrática brasileira, constantes pressões por maior espaço de atuação e representação da sociedade civil na esfera pública. Por sua vez, no que tange a esfera política também é possível apontar um aumento nos debates e ações envolvendo questões de participação social e iniciativas na execução de ações que objetivam a melhoria do atendimento das necessidades contemporâneas de funcionamento do sistema político.

A implementação de experiências de plataformas digitais de consulta pública, como, por exemplo, o portal Participa.br do Governo Federal apontam para as mudanças em curso no Brasil.

Como já experimentado no setor privado, o poder público têm investido no uso das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICS) para ampliar e facilitar o relacionamento com seus diferentes públicos e a participação social por meio digital. O chamado Governo Eletrônico (e-Gov) vem se firmando como uma ferramenta administrativa que proporciona a redução de custos na prestação de alguns serviços à sociedade e o aumento e alcance das informações aos cidadãos.

Entretanto, não há consenso, entre os especialistas que tratam do tema da Democracia Digital, sobre as alternativas e possibilidades que o uso das TICs apresentam para uma maior inclusão cidadã na definição da agenda política, nos processos de tomada de decisão e na participação de grupos e minorias nas discussões dos assuntos públicos.

De acordo com Silva (2005), as divergências entre estes autores se configuram tanto em relação à intensidade da repercussão das TICs na política contemporânea quanto ao tipo desta repercussão. Uma afirmação mais positiva afirma estarmos diante de uma revolução digital ao argumentar que o uso em larga escala das TICs transforma as relações sociais e políticas, “possibilitando maior fluxo de informação, reforçando laços comunitários, revigorando a participação do cidadão e gerando, com isso, novas formas de relações com o poder”. (SILVA, 2005, p. 2)

Já Szeremeta (2005) critica a visão otimista em relação às TICs e discorda da ideia de que elas se configuram como uma revolução da esfera pública e civil. As TICs parecem ter sido desenvolvidas sob medida para ensejar uma participação genuína, na medida em que inibe as desculpas técnicas para a falta de transparência de governos e empresas e para as dificuldades de comunicação entre os cidadãos, políticos e funcionários públicos, facilitando o trabalho em rede e a criação de domínios compartilhados de interesse comum. Os entusiastas das TICs a veem prematuramente como uma realidade que revolucionarão todas as esferas da vida, inclusive o governo e a governança. (SZEREMETA, 2005, p. 103)

Se, por um lado existe a facilidade, rapidez e interatividade proporcionadas pelas TICs a favor da transparência, veiculação

e troca de informações e da participação social nos processos de decisão política, oferecendo considerável capacidade de modificação de um sistema político vigente, por outro lado temos a forma como este cidadão se apropria ou não, das ferramentas que tem em mãos. É neste ponto que a participação social por meio digital precisa ser discutida e relativizada.

Dentre as experiências de e-Participação no Brasil os orçamentos participativos digitais são apontados com unanimidade pela literatura que trata do assunto como exemplos destas possibilidades de ampliação e consolidação da democracia. Tais experiências utilizam a internet em diferentes etapas do e-OP que vão desde o envio de propostas (Ipatinga/MG, desde 2001), passando pela votação das obras (Belo Horizonte/MG, desde 2006) até a prestação de contas (Porto Alegre/RS, desde 2000).

Já no âmbito Federal, em 2014 foi lançada a plataforma Participa.br. De acordo com sua descrição no site “trata-se de mais um espaço para participação social no Brasil, escuta e diálogo entre o Governo Federal e a Sociedade Civil”.

O Participa.br é um ambiente virtual de participação social que utiliza a internet para o diálogo entre administração pública federal e sociedade civil, com o objetivo de promover a interação, a divulgação de conteúdos relacionados às políticas públicas do governo federal, por meio do amplo acesso dos usuários a ferramentas de comunicação e interação, fóruns de debate, salas de bate papo, vídeos, mapas, trilhas de participação com diversos mecanismos de consulta, dentre outros. (BRASIL. Decreto nº 8.243). O Participa.br reúne consultas públicas *online* em andamento - de setores, como saúde, educação, cultura etc. -, oferece espaço de sugestão para

debates que ainda não foram pautados, informa sobre o andamento das consultas públicas, oferece conteúdo sobre Participação Social – artigos, comunidades de debates, fóruns etc. -, dentre inúmeras outras propostas.

Além dos exemplos acima citados, há uma série de outras iniciativas governamentais, dentre elas, a Conferência Livre sobre a Democratização da Comunicação e Cultura Digital e a consulta pública para a votação das metas do Plano Nacional de Cultura, objeto da pesquisa citada. Por sua vez, a esfera civil também se apropria das TICs com o intuito de promover ação política. Sites e páginas nas redes são criados com o objetivo de mobilizar grupos, dar mais visibilidade a questões públicas, servir como fontes de informação e proporcionar a repercussão de determinados temas.

As chamadas “Jornadas de Junho de 2013” são um exemplo fundamental para demonstrar a importância das redes sociais na promoção da mobilização da esfera civil em torno de questões políticas. Neste caso, a mobilização pelas redes sociais transcendeu a e-Participação e levou milhões de pessoas às ruas para expressarem suas reivindicações e insatisfações em relação ao governo. Em todos esses novos movimentos, o papel das redes sociais, como Facebook e Twitter, na organização das manifestações foi importante.

(...) Podemos salientar alguma das características desses novos movimentos sociais. Primeiro, constituem-se de densa e complexa diversidade social, exprimindo a universalização da condição de proletariedade (os 99%) (...) Utilizam redes sociais, como Facebook e Twitter, ampliando a área de intervenção territorial e a mobilização social. Produzem sinergias sociais em rede, tecendo estratégias de luta territorial num cenário de crise social ampliada. (...) São movimentos sociais capazes de inovar e ter criatividade política na disseminação de seus propósitos de contestação social (CARTA MAIOR *apud* PAIVA et al, 2014, p.6)

Com menor intensidade de mobilização social, mas relevante para o cenário da e-Participação, encontram-se iniciativas como o Meu Rio, o Movimento de Combate a Corrupção Eleitoral (MCCE) e o Cidade Democrática. As iniciativas citadas anteriormente são apenas alguns exemplos das investidas da esfera civil na e-Participação. O panorama brasileiro apresenta diversos outros exemplos que tentam promover a transparência ou o aumento da participação civil nos negócios públicos.

Contudo, por mais que este quadro - tanto pelo viés da iniciativa pública quanto pela iniciativa civil - possa parecer motivador, ainda é preciso considerar dois fatores relevantes. O primeiro seria a existência de uma “blindagem anti-público” (GOMES 2005a; BENTIVEGNA, 2006) por parte do sistema político, que arma barreiras contra a participação social. “Mesmo quando há ferramentas e possibilidades participativas e interativas, elas não são efetivamente capazes de alterar a lógica de tomada de decisões ou o funcionamento do sistema político”. (SAMPAIO, 2009, p. 126)

A este fator acrescenta-se a observação de que nenhuma das investidas em e-Participação por parte dos governos ultrapassa o segundo grau de Democracia Digital, ou seja, à esfera civil cabe, no máximo, opinar sobre algum processo de decisão política, sendo que a deliberação e a tomada de decisão ficam a cargo dos representantes.

Já o segundo fator é que, na perspectiva da Democracia Digital, o e-Gov, a e-Governança e a e-Participação exercem uma importância fundamental para a aproximação dos cidadãos junto ao Estado. Todavia, não podemos desconsiderar que grande parte da população brasileira vive em situação de exclusão digital,

encontrando-se distante das TICs, o que faz com que a e-Participação reflita aspectos e pensamentos de uma pequena parcela da população.

Além disso, o termo exclusão digital não é devidamente mencionado pelos pronunciamentos governamentais, fala-se apenas em baixo interesse pelos negócios públicos ou dificuldades em lidar com as TICs. O ainda restritivo acesso à internet não condena a e-Participação, mas a relativiza, especialmente porque a simples possibilidade de acesso aos recursos não significa, necessariamente, que a e-Participação apresentará efeitos.

Diante deste cenário, o Brasil ainda tem muito que caminhar em direção a Democracia Digital legítima e a uma e-Participação mais efetiva e democrática. Vejamos como isso dialoga com o campo das políticas de cultura e comunicação.

Diferenças nos avanços das Políticas de Cultura e de Comunicação no Brasil

A despeito da intrínseca relação conceitual e empírica entre comunicação e cultura, tomados por autores de diferentes correntes teóricas, como Canclini (1997), Martin-Barbero (2007), Wolton (2006), como processos de produção e circulação de sentidos que configuram uma esfera pública de compartilhamentos e enfrentamentos, a análise das políticas públicas voltadas a cada um desses campos revelam significativas diferenças e um grande distanciamento.

No Brasil, de acordo com Pieranti e Martins (2008), a questão da comunicação possui características que expressam as limitações e os impasses que configuram este campo. Por um lado, o universo legal e normativo sempre reduziu a comunicação à questão dos meios

técnicos e instrumentais para a sua realização. Essa redução, longe de expressar a falta de densidade e complexidade política, é a própria expressão de sua configuração como arena de disputas de interesses econômicos e políticos. Criado em 1967 em plena Ditadura Militar, o Ministério das Comunicações se constitui, historicamente, como órgão regulador dos conflitos e disputas pelos usos dos meios de comunicação e sua infraestrutura como ferramenta de institucionalização do controle e da construção de uma unidade nacional.

Curiosamente, a despeito das mudanças ocorridas nas últimas décadas pelos governos democraticamente constituídos, não há transformações efetivas, na medida em que até mesmo a missão do Ministério das Comunicações, apesar de se atualizar discursivamente, mantém em ausência a questão da democratização e pluralização dos meios e processos.

Por outro lado, os interesses econômicos e também políticos, sempre configuraram a questão da comunicação no país, como revela a enorme concentração dos meios em poucos grupos econômicos e familiares e a prática, não regulamentada, mas efetiva, da propriedade cruzada.

Como Ministério voltado às telecomunicações, denominação inclusive utilizada durante alguns períodos, as ações públicas voltadas à garantia dos direitos à comunicação, tal como definidos nos artigos 220 a 224 da Constituição brasileira, se mostram frágeis e/ou ausentes, reduzindo a ação do Estado à regulação de outorgas e criação de infraestrutura. Como comenta Tavares (2010),

Consequência imediata da filiação do capítulo dedicado à Comunicação Social ao título dedicado à Ordem Social é a conclusão de que o tema desfruta do mesmo grau de relevância conferido pelo constituinte a aspectos centrais para o desenvolvimento da nação, como os já

mencionados campos da educação e da saúde. Isto revela a visão apurada do legislador pátrio sobre o poder exercido pela Comunicação Social e os impactos que ela pode gerar na sociedade brasileira. Essa filiação revela que, antes de configurar-se como atividade passível de exploração econômica, a Comunicação Social cumpre papel decisivo na vida das pessoas, assim como a família ou o meio ambiente, e, por isso, requer regulação proporcional à sua importância.

De acordo com levantamento realizado pelo pesquisador José de Oliveira Jr., se analisarmos os termos cultura e comunicação no texto da Constituição Federal, o primeiro aparece 28 vezes, enquanto o segundo 18 vezes. Por sua vez, após 76 emendas constitucionais no período entre 1988 e 2014, cultura saltou para 60 inserções, enquanto comunicação chegou a 20 inserções. O que pode revelar o grau de institucionalidade de ambos os campos. Apesar dos debates em torno da regulamentação da comunicação social e a luta de alguns parlamentares em prol do fortalecimento de um sistema público de comunicação capaz de criar as condições para a efetiva pluralização da esfera pública no país, a redação final do art. 220 da Constituição Federal (um dos mais importantes do capítulo da Comunicação Social) contemplou muito mais o posicionamento dos empresários (liberdade de pensamento sem restrição ou censura) do que o dos grupos críticos da concentração da propriedade da mídia no país (VOGEL, 2013, p. 11).

Pode-se afirmar que, nesta última década e meia, no campo da comunicação, os esforços e avanços realizados se deram na perspectiva da ampliação do acesso aos meios de comunicação e na constituição de um sistema público de comunicação no país. Entretanto, como afirma Brant (2007), em artigo intitulado “Em busca de agendas perdidas e direitos nunca conquistados”, a agenda é bem mais extensa.

Para o próximo período, define-se para o movimento de comunicação brasileiro uma agenda que inclui pontos como a necessidade de uma nova regulação para as comunicações – que dê conta da agenda perdida do século XX e da nova agenda da convergência do século XXI; a defesa e o incentivo aos veículos comunitários; a implantação de um sistema público de TV e rádio; a digitalização (especialmente a questão do rádio, ainda em aberto); a democratização do processo de concessão e renovação de outorgas; a constituição de espaços de participação popular na definição das políticas públicas; e a classificação indicativa da programação, além de temas como inclusão digital e flexibilização da propriedade intelectual.

No período pós-constituição de 1988, o campo da cultura e da comunicação, trilharam caminhos distintos em termos de efetivação de direitos e políticas públicas. Se por um lado, na área da comunicação os avanços podem ser definidos como pontuais, na cultura houve uma ampliação de sua institucionalidade, tanto no texto constitucional (especialmente no que se refere à criação do Sistema Nacional de Cultura) mas também um avanço significativo, por meio de diversos projetos de lei que fizeram evoluir a regulamentação do setor.

Mobilizado pela ampliação do conceito de cultura e pela perspectiva de proteção e promoção da diversidade cultural, os avanços nas políticas culturais foram mais significativos e se deram, principalmente, na ampliação da perspectiva de políticas culturais, especialmente no reconhecimento e empoderamento das culturas tradicionais, identitárias e populares, nas culturas urbanas e “periféricas” e na busca da institucionalidade do modelo de gestão pública, por meio da implantação do Sistema Nacional de Cultura e seus componentes. Segundo Csermak (2014), as opções foram as de:

...ampliar o conceito de cultura operacionalizado pelo Estado... que inclui não apenas os produtos culturais finais, mas também os processos e os modos de vida envolvidos na produção destes (BARBALHO, 2007). Tal mudança no discurso oficial sobre a cultura vai ao encontro de uma nova ordem discursiva internacional – sobretudo no âmbito da UNESCO – na qual a diversidade cultural e o direito à diferença ganharam força... o programa Cultura Viva é uma das ações mais efetivas do Ministério da Cultura com relação à necessidade de levar em conta os modos de vida das culturas populares na formulação e implementação das políticas públicas. (CSERMAK, 2014, p. 49-52)

Já no campo da comunicação, Liedtke & Aguiar (2013) afirmam que o período inaugurado a partir de 2003 com a eleição de Lula, não foi capaz de produzir a revisão do marco regulatório dos meios de comunicação, da mesma forma que a transformação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV), órgão regulador e fiscalizador da produção e distribuição dos conteúdos audiovisuais, configurou-se como a maior derrota política do governo para os grupos tradicionais de mídia, só minimizada pela ação compensatória de criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007 (AÇÕES..., 2010, p. 10; LIEDTKE, 2008).

No geral, não houve alteração fundamental na realidade da concentração da propriedade da mídia no Brasil. Além disso, as deliberações da única Conferência Nacional de Comunicação, CONFECOM, realizada em 2009, ainda não saíram do papel. Do mesmo modo, o Conselho Nacional de Comunicação, permanece marcado por uma trajetória descontínua e frágil, como mostra a nota de repúdio publicada por várias entidades de defesa da democratização das comunicações no Brasil:

As entidades da sociedade civil subscritoras da presente nota vêm a público expressar seu repúdio pelo procedimento inconstitucional, ilegal, antirregimental e ilegítimo que levou à homologação de uma nova composição

para o Conselho de Comunicação Social (CCS), na última quarta-feira (8/7). Desrespeitando o §2 do Art. 4º da Lei nº 8.389, de 1991, e o Decreto Legislativo nº 77/2002, o Congresso supostamente escolheu os novos conselheiros numa sessão conjunta entre Senado e Câmara dos Deputados. Entretanto, sem quórum deliberativo, a referida sessão sequer submeteu as indicações para votação secreta em plenário. Ainda que o tivesse, a previsão constitucional exige aprovação dos indicados por maioria simples das duas Casas legislativas, o que definitivamente não foi observado pela Mesa Diretora do Congresso – no dia, menos de 90 deputados e apenas 14 senadores estavam reunidos. Como se não bastasse a flagrante violação de dispositivos constitucionais e legais, ainda foram nomeados para uma das vagas do CCS destinadas à sociedade civil dois ministros de Estado: Henrique Eduardo Alves (Turismo – titular) e Aldo Rebelo (Ciência e Tecnologia – suplente). Entre os ocupantes de outras vagas para a sociedade civil estão um ex e um atual servidor da Secretaria de Comunicação do Senado e a diretora do Instituto Palavra Aberta, que só tem associações empresariais como associadas. Vale lembrar que o setor empresarial já possui vagas próprias na composição do CCS. Desta forma, o 35 Congresso Nacional dá um novo golpe contra a sociedade civil, desrespeitando por completo este espaço de participação social e demonstrando não ter discernimento nem mesmo para reconhecer, de forma transparente e republicana, as organizações sociais que atuam no campo das comunicações no país. (<http://inter-vozes.org.br/conselho-de-comunicacao-social-novo-golpe-do-congresso-contra-a-sociedade-civil/>)

Apesar de criar instrumentos de diálogo com a sociedade civil, a exemplo da CONFECOM, os dois mandatos de Lula demonstraram que o governo se intimidou com a repercussão negativa na imprensa das propostas democratizantes da comunicação, bem como valorizou majoritariamente o interesse dos empresários da mídia, tanto na aprovação do padrão japonês da TV Digital, como na implantação de medidas redutoras à concentração de propriedade nos meios de comunicação. (LIEDTKE & AGUIAR, 2013, p. 71).

A despeito do pouco avanço institucional, dois aspectos precisam ser avaliados positivamente. A criação da TV Brasil e o agendamento público do debate sobre a democratização da comunicação no país, fruto da mobilização e participação de vários setores organizados

da sociedade civil, como a Central Única dos Trabalhadores (CUT), Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), Conselho Federal de Psicologia, Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (ABRAÇO), Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), Coletivo Inter-vozes de Comunicação, Federação Interestadual dos Trabalhadores em Radiodifusão e Televisão (FITERT) e Movimento Negro Unificado etc. (LIEDTKE & AGUIAR, 2013)

Diante da oposição ao tema no Parlamento e da repercussão negativa na imprensa massiva, as políticas públicas de comunicação, colocadas em prática pelos governos Lula, pouco avançaram em relação aos principais compromissos históricos das forças políticas progressistas, principalmente no que se refere ao combater a concentração de propriedade no setor, a divulgação dos concessionários de emissoras de rádio e televisão e na participação da sociedade na renovação das outorgas.

Porém, houve significativos avanços no fortalecimento da mídia pública, nos fóruns de participação da sociedade civil na formulação de políticas públicas e na descriminalização das rádios comunitárias. Novas expectativas continuavam depositadas no governo Dilma Rousseff e no Congresso Nacional para a revisão do marco regulatório dos meios de comunicação e a apreciação das propostas da CONFECOM. (LIEDTKE & AGUIAR, 2013, p. 71)

Outro dado positivo e singular a ser destacado, apontado por Rubim (2010), é que a partir de 2003, como decorrência da ampliação do conceito de cultura nas políticas do Ministério da Cultura, houve uma deliberada intenção de aproximação institucional com a área da comunicação, aproximação esta nem sempre correspondida pelo Ministério das Comunicações, mas que consolidou ações

transformadoras de comunicação no campo da cultura. São exemplos os Pontos de Cultura e suas ações de comunicação e os diversos editais de produção audiovisual destinados ao fortalecimento de outras narrativas audiovisuais no Brasil.

Em alguns casos, a atuação do Ministério da Cultura assumiu mesmo uma dimensão inauguradora. A tentativa de transformar a ANCINE em ANCINAV; o projeto DOC-TV, que associa o Ministério à rede pública de televisão para produzir e exibir documentários em todo o País; o projeto Revelando Brasis; os editais para jogos eletrônicos... o debate sobre televisão pública (RUBIM, 2010, p.14-15), além dos editais Comunica Brasil, CPLP Audiovisual, Etno-doc, além do Programa Cultura Viva, são alguns dos exemplos a serem citados.

Além disso, é visível o aumento de produção de conteúdos culturais para veiculação nos meios públicos de comunicação. No período inaugurado em 2003, algumas iniciativas como a definição de cotas de produção nacional na TV a cabo, de cotas de tela em cinemas para a produção nacional e a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em escolas públicas, expressam estes avanços. A presença de temáticas de comunicação nas três conferências nacionais de cultura realizadas, também confirmam essa importância dada à comunicação pelo campo cultural.

Barros & Moreira (2013) afirmam que o Plano Nacional de Cultura, instrumento político e institucional que define as prioridades e diretrizes para as políticas públicas de cultura no período de 10 anos, é a própria expressão da importância da articulação entre Cultura e Comunicação:

... do ponto de vista de princípios e perspectivas políticas e conceituais, o Plano Nacional de Cultura projeta sobre a comunicação um estratégico e central papel nas políticas culturais. É tanto a condição para o exercício de

uma cidadania crítica, quanto mecanismo através do qual dois movimentos opostos e paradoxais podem se realizar – a integração nacional e a participação nos fluxos de trocas globalizadas. (BARROS; MOREIRA, 2013, p. 153)

Dentre as 43 metas do PNC, seis referem-se diretamente à questão de produção e veiculação de conteúdo cultural.

Fica evidente, portanto, que se após a Constituição de 1988 os processos de participação social foram ampliados e institucionalizados os efeitos de tais processos nas áreas da comunicação e da cultura foram bastante distintos. Se os novos arranjos participativos, termo cunhado por Tavares (2012), apontam para um processo de consolidação de uma democracia participativa e deliberativa, é curioso perceber as grandes diferenças entre os avanços, especialmente entre as políticas culturais e as políticas de comunicação no país. Compreender como e por que, as mesmas estruturas e processos de participação social resultam em realidades de tão distintas em função das singularidades político-econômicas, é tarefa urgente e necessária.

Além disso, os estudos sobre os processos de democracia deliberativa no Brasil, incluindo aqui a questão da participação social, se desenvolveram de forma muito expressiva no campo das Ciências Políticas. Entretanto, ainda são escassos os estudos que, seguindo as perspectivas de Wampler & Avritzer (2004) e Dagnino (2004), procuram ir além do reconhecimento formal da participação social, procurando arguir sua efetividade. Nesse caminho crítico, o conceito de “confluência perversa” de Evelina Dagnino, que aponta para um aspecto paradoxal do processo de democratização - o alinhamento entre Estado e sociedade civil, e os riscos dos imperativos da burocracia no processo de participação, apontadas por Wampler & Avritzer, se mostram centros importantes para investigações

mais críticas, especialmente se olharmos para o campo das políticas comunicacionais e culturais.

No caso, em específico, da participação social via consultas públicas em plataforma digital percebe-se que esta forma se insere nas novas realidades configuradas pelas tecnologias digitais. Entretanto, é cada vez mais premente a necessidade de se aproximar a esfera política da esfera civil, de modo a assegurar, ampliar e modernizar os mecanismos que viabilizem tal prática da participação social. Os dispositivos virtuais se apresentam como potentes meios para consulta pública, na medida em que otimizam tempo, distância e custos. Porém, seu uso e apropriação deixam a desejar, tanto no que se refere à capacidade de apropriação quanto na geração de efetiva conversação social.

Em maio de 2016, entretanto, o processo já lento e incompleto, sofre um novo revés. O presidente Michel Temer, que assume o governo após o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, extingue vários ministérios relacionados aos avanços sociais e direitos humanos, como o Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, e o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e Direitos Humanos, além do Ministério das Comunicações e o Ministério da Cultura (retomado após amplo movimento político de setores da sociedade). O Ministério das Comunicações é fundido ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, dando origem ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovação e Comunicação, explicitando ainda mais o enquadramento técnico e econômico, comercial e mercadológico para a questão da Comunicação.

Referências

AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. **OPINIÃO PÚBLICA**, Campinas, vol. 14, nº 1, Junho, 2008, p.43-64. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-62762008000100002> Acesso em 05/05/2015.

AVRITZER, Leonardo; PEREIRA, Maria de Lourdes Dolabela. **Democracia, Participação e Instituições Híbridas**. Teoria & Sociedade, número especial, pp. 16-41, 2005.

BARROS, José Márcio. Comunicação e cultura – dois lados de uma mesma moeda? Análise das referências cruzadas entre as conferências nacionais de comunicação e cultura. In: **4º Encontro Nacional da União Latina da Economia Política da Informação**, da Comunicação e da Cultura (ULEPICC-Brasil), Rio de Janeiro, 2012.

BARROS, José Márcio; MOREIRA, Fayga Rocha. A Comunicação e Participação nas Metas do Plano Nacional de Cultura: uma aproximação. **Revista Eptic Online**, Vol.15 n.3 p. 146-161 set.-dez. 2013.

BENTIVEGNA, Sara. Rethinking politics in the world of ICTs. **European Journal of Communication**, n. 21, p. 331-343, 2006.

BRASIL. Decreto nº 8.243, de 23 de maio de 2014. Institui o ambiente virtual de participação social Participa.br. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, 11 de novembro de 2014.

BRITTES, Juçara. Saber militante: teoria e crítica nas políticas de comunicação do Brasil, Vol. 8 – **Coleção GPs ebook**, São Paulo, INTERCOM 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade, São Paulo, EDUSP, 1997.

CHAUÍ, Marilena, “Considerações sobre a democracia e os obstáculos à sua concretização”. In: TEIXEIRA, Ana Claudia Chaves, (Org.). **Os sentidos da democracia e da participação**. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. p. 23 a 30.

CSERMAK, Caio. Culturas Populares e Políticas Culturais no Brasil: A Nação e suas Margens, Sociais e Humanas, **Santa Maria**, v. 27, n. 01, jan/abr 2014, p. 37 - 57.

DADOS – **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 54, n. 3, 2011, p. 259-305. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=21821418002>>. Acesso em 05/05/2015.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal. In: **Revista Rio de Janeiro**, (15), p. 45-65, janeiro/abril de 2005.

DOCUMENTO Técnico de Elaboração das Metas do Plano Nacional de Cultura 48. Disponível em <http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2013/07/DOCUMENTO_TECNICO_METAS_PNC.pdf>. Acesso em: 28 de setembro de 2015.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004a.

GOMES, Wilson. **A democracia digital e o problema da participação civil na decisão política**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v. 3, p. 214-222, set./dez. 2005a.

GUIMARÃES, Tomás de Aquino; MEDEIROS, Paulo Henrique Ramos. A relação entre governo eletrônico e governança eletrônica no governo federal brasileiro. **Cad. EBAPE.BR**, Dez 2005, v. 3, n. 4, p.01-18.

GOVERNANÇA Democrática no Brasil Contemporâneo: Estado e Sociedade na Construção de Políticas Publicas. **Arquitetura da Participação no Brasil**: avanços e desafios. RELATÓRIO FINAL, agosto de 2011. Projeto/pesquisa. Pólis – Inesc. Disponível em <http://www.forumdca.org.br/arquivos/forumdca/publicacoes/file_8341f-109f1dd6aa7ef8341f109f1dd6aa7effd72d95aa42884_146.pdf> Acesso em 10/08/2014.

LIEDTKE, Paulo Fernando; AGUIAR, Itamar. Políticas Públicas de Comunicação no Governo Lula (2003-2010): avanços e retrocessos rumo à democratização do setor, In: BRITTES, Juçara. **Saber militante**: teoria e crítica nas políticas de comunicação do Brasil, v. 8 – Coleção GPS ebook, São Paulo, INTERCOM 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em Convergência. In: **Seminário Internacional sobre diversidade cultural**: práticas e perspectivas. Ministério da Cultura, Brasília, 27-29 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/diversidadecultural/seminário/index.html>. Acesso em 10/10/2015

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

MINISTÉRIO DA CULTURA, Governo Federal. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília, Dezembro de 2011. Disponível em <http://pnc.culturadigital.br/consultapublica/wp-content/uploads/2012/01/METAS_PNC.pdf> Acesso em 28 abr. 2016.

PAIVA, Cláudio Cardoso et al. Manifestações Sociais em Rede: Jornadas de Junho 2013. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Vigilância, Criptografia, Ativismo e Redes Sociais Federadas, do **VIII Simpósio Nacional da ABCiber**, realizado pelo ESPM Media Lab, dezembro de 2014, na ESPM, SP.

PARTICIPAÇÃO Social no Brasil: entre conquistas e desafios. **Secretaria-Geral da Presidência da República. Brasília**, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/secretariageralpr/docs/participacao_social_no_brasil/6> Acesso em 10/02/2015.

PESQUISA sobre o **Uso das Tecnologias da Informação e da Comunicação no Brasil**: TIC Domicílios e Usuários, 2009.

PETINELLI, Viviane; Faria, Claudia Feres ; LOUREIRO, I. L. Conferências de Políticas Públicas: um Sistema Integrado de Participação e Deliberação? **Revista Brasileira de Ciência Política** (Impresso), v. 2, p. 249-284, 2012.

PIERANTI, Octavio Penna; MARTINS, Paulo Emílio Matos. **Políticas públicas para as comunicações no Brasil**: adequação tecnológica e liberdade de expressão, RAP, Rio de Janeiro 42(2):303-25, Mar./abr. 2008.

PLANO Nacional de Cultura - **Versão da 3ª edição da publicação das metas do Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/2013/01/01/2533/>> Acesso em 28 de setembro de 2015.

PLANO Nacional de Cultura: **Relatório 2014 de Acompanhamento das Metas**, Brasília – DF, Setembro/2015. Disponível em <http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2015/09/relat%C3%B3rio_compilado1.pdf> Acesso em 28 de setembro de 2015.

PLANO Nacional de Cultura (Lei 12.343/2010). Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>>

POGREBINSCHI, Thamy. Participação como método democrático de gestão, **Plenarium**, Julho/agosto/setembro, 2012, p. 90 a 99.

POGREBINSCHI, Thamy; SANTOS, Fabiano. Participação como Representação: O Impacto das Conferências Nacionais de Políticas Públicas no Congresso Nacional, **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 54, no 3, 2011, pp. 259 a 305.

RELATÓRIO do Seminário e Oficina de Indicação de Políticas Públicas para Cultura e Comunicação. Coordenação Geral de Comunicação e Cultura – Secretaria de Políticas Culturais – **Ministério da Cultura** SCS, 2013. Disponível em: <<http://culturadigital.br/comunicadiversidade/>>

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007. 95

SANTOS, Boaventura de Sousa & AVRITZER, Leonardo. Para ampliar o cânone democrático. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **Democratizar a democracia**: os caminhos da democracia participativa, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. p.39-80.

SAMPAIO, Rafael Cardoso. Governança Eletrônica no Brasil: limites e possibilidades introduzidos pelo Orçamento Participativo na Internet. **Planejamento e políticas públicas | ppp**, n. 33, jul./dez. 2009.

SILVA, Maria Paula Almada e. **Participação política e transparência online**: um panorama sobre a democracia digital no Brasil a partir de iniciativas da sociedade civil. 2013. 176f. Dissertação - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVA, Sivaldo Pereira da. Graus de participação democrática no uso da Internet pelos governos das capitais brasileiras. **Opinião Pública**, vol. XI, núm. 2, outubro, 2005, pp. 450-468.

SISTEMA Nacional de Informações e Indicadores Culturais. Disponível em <<http://culturadigital.br/sniic/2012/04/23/open-government-partnership-a-participacao-cidada-na-elaboracao-das-metas-do-pnc-e-apresentada-como-exemplo-de-transparencia/>> Acesso em 28 de setembro de 2015.

SOUSA SANTOS, Boaventura; AVRITIZER, Leonardo. Para ampliar o cânone democrático. In: SOUSA SANTOS, Boaventura (org) **Democratizar a democracia**: os caminhos da democracia participativa, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 39-82.

SZEREMETA, Jerzy. Participação Genuína na Era da Tecnologia de Informação e Comunicação (TIC). Gestão Pública e Participação, **Cadernos da Fundação Luís Eduardo Magalhães (FLEM)**, Salvador, 2005, p.99-133. Disponível em: <<http://www.flem.org.br/paginas/cadernosflem/pdfs/CadernosFlem8-VersaoCompleta.pdf>> Acesso em 10/08/2014.

TAVARES, Francisco Mata Machado, Em busca da deliberação: mecanismos de inserção das vozes subalternas no espaço público **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 9. Brasília, set./dez. 2012, p. 39-70.

TAVARES, Rogério. Onde está a Comunicação Social na Constituição, **Observatório da Imprensa**, edição 573, 19/01/2010.

TEIXEIRA, Ana Claudia Chaves, (Org.). **Os sentidos da democracia e da participação**. São Paulo: Instituto, Pólis, 2005. 96

UGARTE, Pedro Salazar. Que participação para qual democracia? In: COELHO, Vera Schattan P. NOBRE, Marcos (orgs.). **Participação e deliberação: Teoria Democrática e experiências institucionais no Brasil Contemporâneo**, São Paulo, Editora 34, 2004.

VOGEL, Luiz Henrique. A comunicação social na Constituição de 1988 e a Concentração da mídia no Brasil, **Consultoria Legislativa**, 2013, disponível em http://www2.camara.leg.br/documentos-e-pesquisa/publicacoes/estnottec/areas-da-conle/tema3/2013_9029.pdf

ZIMBRÃO, Adélia, Conferências nacionais de cultura e seus desdobramentos em políticas públicas, Texto apresentado no IV Seminário Internacional – Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2013.

WOLTON, Dominique. **É preciso salvar a comunicação**. São Paulo: Paulus, 2006.

**MUSEU,
MEMÓ
RIA,
CRIATIVIDADE E MUDANÇA SOCIAL**

Mario Chagas

Reflexão e prática em processo

Em reunião realizada pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (Icom), no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA, RJ), em 2008, colocou-se em pauta a necessidade da indicação de um tema para a 23^a Conferência Geral do Icom¹ que viria a ser realizada no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, em 2013. O clima da reunião era tranquilo, ainda que estivessem presentes pessoas com desejos e orientações políticas, ideológicas, museológicas e culturais bastante diversas. Depois de uma ou duas rodadas de discussão e construção dos conceitos que deveriam gerar e orientar a sugestão do tema, ocorreu-me propor - como um poeta a brincar com palavras - uma equação-tema, um poema visual. Minha ideia era articular de modo criativo a ciência, a arte, a técnica e a política. Foi, nesse contexto, que sugeri timidamente (como quem não tem certezas) que o tema para a referida Conferência fosse:

“Museu (Memória + Criatividade) = Mudança Social”

¹ A Conferência Geral do Icom tem periodicidade trienal.

Para minha surpresa, a proposta singela, lúdica e despretensiosa provocou sorrisos, produziu humor, foi aprovada por unanimidade e indicada como o tema do Icom para o ano de 2013. Essa indicação condicionou a Semana Nacional de Museus do mesmo ano, ocasião em que 1252 museus brasileiros realizaram mais de 3900 eventos. Admito que fiquei contente com a possibilidade de contribuir, a partir de uma singela sugestão temática, para um debate de caráter nacional e internacional.

Quando sugeri a equação-tema, não me imaginei falando ou mesmo escrevendo sobre ela, por mais que isso hoje pareça óbvio; eu estava participando de uma reunião quente e estava focado e vivendo a pleno o momento da reunião. Olhando de onde estou para o passado recente, eu poderia dizer que vivi o “lá e o ontem” com intensidade semelhante a que vivo o “aqui e o agora”. Não me projetei no futuro.

Ocorreu, no entanto, que a Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro (REM-RJ) convidou-me para falar sobre a equação-poema em seu Encontro Filosófico, realizado em 29 de abril de 2013, no Museu da República, como uma forma de estímulo e preparação dos participantes da REM-RJ para 23^a Conferência Geral do Icom. Foi naquele momento que “a ficha caiu”.² As pessoas que me convidaram para falar não sabiam que eu estava envolvido com a concepção do tema, não sabiam que a gênese da equação-poética passava por mim, até porque não faço parte da diretoria do Icom.

² Expressão popular referente ao uso de fichas metálicas que serviam para a realização de chamadas telefônicas, a partir de telefones públicos. No momento em que a chamada era atendida ou a ligação era iniciada a ficha caía no interior do aparelho telefônico. A expressão passou a ser utilizada para designar a clareza súbita da mente, a capacitação mental súbita para a compreensão ou solução de um determinado problema ou tema.

Muitas pessoas na REM-RJ tinham críticas ao tema e percebiam-no como uma fórmula simplista e inútil e, portanto, como algo impróprio para inspirar processos educacionais em museus, para dar conta de práticas que não cabem no cabide das fórmulas, ainda que caibam na entrelinha das canções. Por tudo isso, o debate realizado durante o Encontro Filosófico da Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro foi inspirador.

Depois desse Encontro, já no mês de maio de 2013, fui a São Luis (MA), a Aracaju (SE) e a Fortaleza (CE) e nestas três cidades tratei do mesmo assunto. Essas experiências permitiram a compreensão de que o tema abriu espaços para a reflexão, contribuiu para a produção de debates e, em alguns casos, serviu para deslocar o pensamento sobre os museus dos trilhos prefixados e dos caminhos preestabelecidos.

A experiência de ter feito no prazo de um mês quatro palestras sobre o mesmo tema para diferentes públicos, em diferentes cidades e estados colocou-me em situação privilegiada. Pude observar reações diversas, pude constatar que muitas pessoas assumiam o espírito lúdico da proposta temática, outras viam ali uma grande ironia, algumas outras criticavam o que elas entendiam como uma tentativa de matematização das ciências humanas e sociais, mas, ao lado de tudo isso, pude também constatar a necessidade de sistematizar algumas reflexões.

O convite para falar sobre a equação-tema-poema no âmbito do Comitê Internacional para a Educação e a Ação Cultural (CECA), em agosto de 2013, propiciou a condição adequada para a desejada sistematização de ideias, por mais simples que elas sejam.³ No caso do CECA é importante registrar que o convite me foi encaminhado

³ Nos Anais do CECA foi publicada, em 2014, uma versão em inglês (traduzida por Claudia Storino) do texto que aqui se oferece.

por Magaly Cabral⁴ que participou da reunião realizada no MNBA e testemunhou o momento em que a dita (e para alguns, maldita) equação-tema-poema foi criada. Por esse motivo singelo a ela dedico este texto.

A articulação entre arte, ciência, técnica e política

A expressão **“Museu (Memória + Criatividade) = Mudança Social”** não é uma fórmula, é apenas uma provocação, um desafio poético e um estímulo ao pensamento. Compreendê-la como fórmula é desistir de compreendê-la. Não se trata da tradução matemática de uma lei qualquer, trata-se de uma espécie de “poematemática”, de um poema visual e concreto, de um gesto lúdico que tem a intenção de dizer e diz que a arte e a ciência e a técnica dependem da memória e da criatividade e que a força e a potência dos museus podem ser multiplicadas pela articulação e associação entre memória e criatividade, e que tudo isso pode desaguar na mudança social. Sem criatividade a memória fica estagnada, sem memória a criatividade é impossível. A articulação ampla e multiplicadora entre Museu, Memória e Criatividade pode contribuir para a transformação social.

Há ciência na arte, assim como há arte na ciência. A questão colocada por essa equação-poema passa pelo entendimento de que é fundamental o diálogo entre a arte e a ciência, entre a poética e a política, entre a memória e a criatividade. A vida, a potência de vida, transborda e desfaz as fronteiras disciplinares arbitrariamente construídas. A vida é indisciplinada e indisciplinável. E para aqueles que têm algum desejo de conexão com a vida, com a

⁴ Magaly Cabral é educadora, museóloga e atualmente dirige o Museu da República/Ibram/MinC.

potência de vida, talvez seja recomendável uma boa dose de indisciplina,⁵ uma “coragem de ser”⁶ no mundo ou uma “coragem de ser” “in-mundo”.⁷ Aqui talvez estejam algumas pistas para pensar o campo dos museus, da museologia, da memória e do patrimônio por uma deriva indisciplinada, por uma escovação a “contrape-lo”,⁸ compreendendo que se a ciência busca o sentido das coisas, é a arte quem põe e atribui sentido à vida. Mas afinal de contas, o que é uma equação?

Do ponto de vista matemático pode-se dizer que a equação é uma afirmação que estabelece igualdade entre duas expressões. Do ponto de vista poético uma equação está muito próxima da metáfora que, a rigor, é uma forma de comparação entre termos aparentemente distintos. Assim como na equação, na metáfora também há a possibilidade de transposição ou mudança de lugar entre termos distintos.

A equação-poema “Museu (Memória + Criatividade) = Mudança Social” é regida pelo sinal de igualdade. Essa regência é tão forte e expressiva que se passássemos, por exemplo, o termo “Mudança Social” da direita para a esquerda do sinal de igualdade,

5 Por esse caminho é possível romper com a ideia da museologia como uma disciplina e é possível afirmar a museologia indisciplinada.

6 Ver o livro “Coragem de Ser” de Paul Tillich, Editora Paz e Terra, São Paulo, 1967. Essa referência tem apenas um objetivo: indicar a origem da expressão “coragem de ser” que, no presente texto, é utilizada com muita liberdade e descolada do pensamento do autor citado.

7 Aproprio-me de uma categoria construída no âmbito do Programa de Pós-graduação da Clínica Médica da Faculdade de Medicina da UFRJ. Ver o livro “Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental”, organizado por Maria Paula Cerqueira Gomes e Êmerson Elias Merhy, publicado pela Rede UNIDA, em Porto Alegre, 2014. Ver também a tese de doutorado denominada “Chamei a morte para a roda ela quis dançar ciranda, mudança: estudo descritivo do processo de cuidar diante da finitude”, defendida por Magda de Souza Chagas, em julho de 2016, no âmbito do mesmo Programa.

8 Ver o texto de Walter Benjamin conhecido como “Sobre o conceito da História” (p.222-232), incluído no livro “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet, publicado em São Paulo, pela Editora Brasiliense, em 1985, na coleção Obras Escolhidas, volume 1.

continuaríamos com uma equação válida, ainda que reduzida a zero. O sinal de igualdade é desafiador. Do ponto de vista matemático ele produz certezas, mas do ponto de vista poético ele produz inspirações, imagens, aproximações, incertezas e sugestões.

A equação-tema em tela não tem uma configuração matemática precisa, logo não produz certezas, produz poematemáticas e contribui para a compreensão de que a ciência, a arte, a técnica e a política nos museus e na museologia, assim como em outros campos de conhecimento, estão em permanente devir.

A equação-poema termo a termo

Museu

Parafraseando a reflexão de Santo Agostinho sobre “Que é o tempo?”, contida no Capítulo XIV, do Livro Décimo-Primeiro, de suas “Confissões”,⁹ é possível pensar: “Que é, pois, o museu? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. (...) Por isso, o que nos permite afirmar que o museu existe é a sua tendência para não existir”.

Se há uma certeza em relação aos museus no mundo contemporâneo é a de que eles fazem parte do reino do incerto, no qual arte, magia, filosofia, ciência, técnica e política estão juntas e misturadas. É isso! Provisoriamente, passo a considerar o museu como arca de possibilidades, como o reino do humano e de todas as suas tensões e contradições, passo a considerar que o principal desafio do museu e da museologia é estar “in-mundo”.

⁹ Conferir Capítulo XIV, do Livro XI, das “Confissões”, de Agostinho de Hipona ou Santo Agostinho. Ver <http://paroquiasantagema.com.br/images/livros/confiss%C3%B5es%20-%20santo%20agostinho.pdf>.

Viver a tensão entre ser e não ser é próprio do museu. Por tudo isso, e por algo mais que não consigo compreender e que quando imagino que compreendo não consigo traduzir em palavras cientificamente conformadas, é que digo: os museus são potência, pontes, portais e janelas, são energias criadoras capazes de ir além de si. Eles podem ser aparelhos ideológicos do Estado? Podem. Podem ser espaços de consagração e celebração da historiografia oficial? Podem. Podem ser templos da arte capturada? Podem.

A rigor, os museus podem ser tudo isso e ainda mais e podem mesmo ser “metamorfoses ambulantes” e o “oposto” de tudo aquilo que foi “dito antes”.¹⁰ Nesse ponto, talvez, pudéssemos abrir uma conversa com Giorgio Agamben quando diz que “o espaço que sustenta o museu é essa incessante e absoluta negação de si mesmo e do outro, na qual a dilaceração encontra por um átimo a sua conciliação e, negando-se, o espectador se aceita, para voltar a imergir, no instante seguinte, em uma nova negação”.¹¹ Por tudo isso, apesar disso ou contra isso os museus também podem ser espaços de luta, de resistência, de produção do novo; podem ser práticas sociais contaminadas de vida e contrárias à dominação e destruição da vida física, psíquica e espiritual. Por essa vereda, vale pensar os museus como territórios do “é” e não como espaços do “é”.

Pensar os museus como práticas sociais contemporâneas abre um caminho para a libertação dos grilhões institucionais, por eles passam conceitos que em diferentes situações manifestam-se a favor, apesar e mesmo contra os museus. Contrapor-se aos museus

¹⁰ Trata-se de uma referência à música “Metamorfose Ambulante” de Raul Seixas, incluída no disco “Krig-ha, Bandolo!”, lançado em 1973, pela Philipipis.

¹¹ Ver o livro “O homem sem conteúdo” (p.86-87), de Giorgio Agamben, publicado pela Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2012, tradução de Cláudio Oliveira.

estabelecidos, criticar suas práticas e orientações conceituais, ocupar suas frestas e brechas, contaminar suas funções e missões e continuar dialogando e trabalhando com eles é um desafio, é um risco assumido pelos museus sociais e pela denominada Museologia Social, no melhor estilo antropofágico ou das práticas de apropriações culturais.

Abandonando o desejo de explicar e responder de modo direto e preciso à pergunta de caráter agostiniano: “Que é, pois, o museu?” Sugiro que o museu contemporâneo seja compreendido como espaço de relação entre pessoas, entre bens culturais, e entre pessoas e bens culturais e também como uma prática que tende a romper fronteiras entre arte, magia, ciência, técnica e política. Ainda assim, reconheço que ele pode ser diferente de tudo o que já foi dito. O museu, assim como o tempo, foge e escapole por entre os dedos dos controles sociais.

A *imaginação museal* é indispensável para o trabalho com os museus. Mas afinal de contas, o que vem a ser a *imaginação museal*?¹² Minha sugestão é que a *imaginação museal* seja compreendida como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la.

Essa capacidade imaginativa – é importante frisar – também não é privilégio de alguns, mas para acionar o dispositivo que a põe em movimento é necessária uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes,

12 Ver CHAGAS, Mário. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. Em síntese: é preciso iniciar-se na “linguagem das coisas” (VARINE, 2000: 69). *Essa imaginação* não é prerrogativa sequer de um grupo profissional, como o dos museólogos, por exemplo, ainda que eles tenham o privilégio de ser especialmente treinados para o seu desenvolvimento. Tecnicamente, a *imaginação museal* refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais desenvolvem sobre os museus e a museologia.

A *imaginação museal* não encarna no mundo (in mundo) da ação sem a âncora de um espaço que envolve o objeto e o sujeito e suas múltiplas formas de relação.¹³ Mesmo reconhecendo a força das três dimensões (comprimento, largura e profundidade) é importante registrar que os museus nelas não se esgotam. Neles, também estão em jogo, como acentuou Stocking Jr., pelo menos mais quatro dimensões:

1. *dimensão do tempo, história ou memória*: os objetos musealizados são provenientes de algum passado e, por seu intermédio, o observador é chamado a transpor as portas do tempo;
2. *dimensão do poder*: os objetos que se encontram sob a *posse* de um museu pertenceram a *outros*; além disso, eles exercem algum poder sobre os seus observadores, um poder não apenas deles mesmos, mas atribuído a eles pela instituição museal;
3. *dimensão da riqueza*: os objetos materiais musealizados não deixam de ter algum valor econômico de troca;
4. *dimensão da estética*: objetos de cultura material são frequentemente ressignificados no mundo da arte, como objetos de valor estético.

Numa espécie de rememoração das nove musas, talvez seja adequado acrescentar duas outras dimensões às sete já listadas (as três dimensões espaciais e as quatro socioculturais registradas por Stocking Jr.):

¹³ Os denominados museus virtuais não estão fora desse entendimento.

- 1) *dimensão do saber ou conhecimento*: os objetos musealizados passam a ser também objetos de conhecimento científico; eles testemunham e representam saberes e são utilizados como dispositivos capazes de acionar outros conhecimentos sobre eles mesmos, sobre a cultura e a natureza;
- 2) *dimensão lúdico-educativa*: os museus modernos surgem com um nítido acento educacional, os objetos, projetos e instalações estão ali como recursos narrativos, como meios de comunicação de determinadas mensagens e, em muitos casos, como elementos constituintes de uma pedagogia exemplar, a que se soma, ao longo do tempo, um acento lúdico e até mesmo de prazer.

Importa compreender que essas dimensões – com exceção das três dimensões espaciais – decorrem de diferentes processos de ressignificação e refuncionalização; cabe também destacar que elas podem ser acionadas de modo diferenciado por indivíduos e grupos sociais diversos.

Tudo isso contribui para o entendimento de que os museus modernos são espaços de memória, de esquecimento, de poder e de resistência; são criações historicamente condicionadas. São instituições datadas e podem, por meio de suas práticas culturais, ser lidas e interpretadas como um objeto ou um documento. Quando um pesquisador ou um profissional de museus debruça-se sobre essas instituições, compreendendo-as como elementos típicos das sociedades modernas, pode, por exemplo, visualizar em suas estruturas de atuação três aspectos distintos e complementares: do ponto de vista museográfico, a instituição museal é um campo discursivo; do ponto de vista museológico, é um

centro produtor de interpretação; e, do ponto de vista histórico-social, é arena política.

Como campo discursivo, o museu é produzido à semelhança de um texto por narradores específicos que lhe conferem significados histórico-sociais diferentes. Esse texto narrativo pressupõe conteúdos interpretativos. Assim, o museu é também um centro produtor de significações sobre temas de amplitude global, nacional, regional ou local. Mas a elaboração desse texto não é pacífica — ela envolve disputas, pendengas, o que explicita o seu caráter de arena política. As instituições museais têm a vida que lhes é dada pelos que nela, por ela e dela vivem. Interessa, portanto, saber por que, por quem e para quem os seus textos narrativos são construídos; quem, como, o que e por que interpreta; quem participa e o que está em causa nas pendengas museais.

Memória

Na mitologia grega a titânide Mnemósine é a deusa da memória, aquela que tem o poder de evitar o esquecimento. A existência da deusa confirma-se na relação com o outro, com seus pais (Urano e Gaia), com suas cinco irmãs, com seu sobrinho e amante (Zeus), com suas nove filhas (Musas) e com os seres mortais que a cultuam e cantam. Na atualidade, a memória tende a ser considerada não como uma deusa, mas como um conceito ou uma prática social impregnados de afetividade e que não estão ocupadas pelo racionalismo e pelo cientificismo dominantes. De uma forma ou de outra, a memória existe em relação.

Avançando um pouco mais na reflexão e inspirado em conferência ministrada na Fundação Oswaldo Cruz, pela professora

Margarida Souza Neves,¹⁴ a quem reverencio, eu gostaria de sugerir que a primeira frase do primeiro verbete, do primeiro volume da Enciclopédia Einaudi, publicada em Portugal, na cidade do Porto, em 1985, fosse considerada como uma chave capaz de permitir acesso especial ao tema da memória. O verbete a que me refiro denomina-se *Memória* e foi escrito por Jacques Le Goff. A frase a que me refiro diz o seguinte: “O conceito de memória é crucial”.¹⁵ Nesse texto, convém compreender que o crucial refere-se à cruz e à encruzilhada da memória, por onde passam linhas conceituais e práticas em perspectiva dialética. Trata-se de um conceito chave, cruzado por outros tantos conceitos.

A imagem a seguir, lembrando a íris do olho humano, a “Roda da Lei” (Dharmachakra),¹⁶ a “Roda de Nascimentos e Mortes” (Samsara)¹⁷ e a “Roda de Bicicleta” de Marcel Duchamp, parte da crucialidade do conceito de memória e chega ao entendimento de sua complexidade e de sua presença multifacetada no mundo (in-mundo).

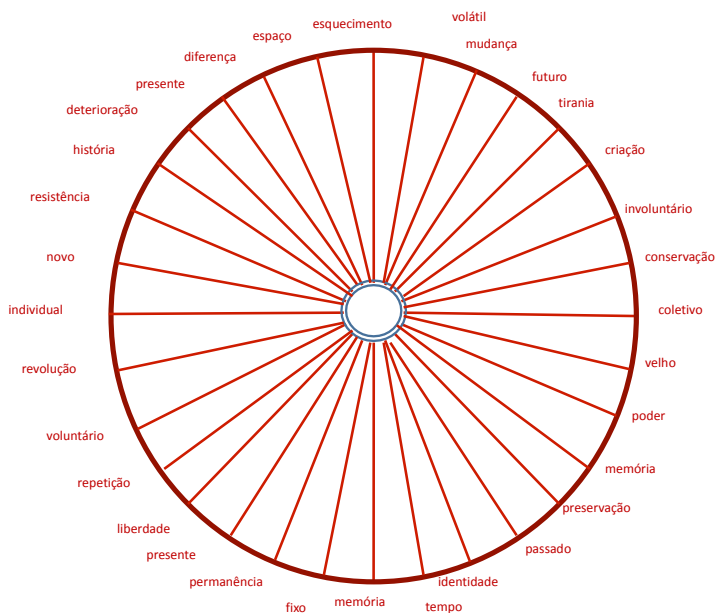
Pela encruzilhada da memória passam a memória e o esquecimento, é impossível separá-los. Onde há memória, há esquecimento. Toda e qualquer política de memória também é política de esquecimento. Passam pelo mesmo caminho o coletivo

14 Margarida Souza Neves é historiadora, com doutorado em História pela Universidad Complutense de Madrid e professora emérita do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

15 Ver Jacques Le Goff organizador da *Enciclopédia Einaudi*, v.1: *memória/história*, publicada no Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

16 O objetivo dessa referência é registrar que o imaginário social contemporâneo também é habitado por imagens e referências e repertórios não-ocidentais e que acioná-los para estimular o pensamento, a emoção, a sensação e a intuição pode constituir uma ação de relevância.

17 Idem.



e o individual. Há uma dimensão coletiva da memória, assim como há uma dimensão individual. Além disso, vale registrar que mesmo sendo a memória social, quem lembra é o indivíduo. Pela encruzilhada da memória passam a identidade e a diferença, a permanência e a mudança. A construção de identidade e o desenvolvimento de processos identitários dependem de uma prática que leve em conta as diferenças; assim como a percepção da mudança depende da noção de permanência. Se tudo fosse apenas mudança e se tudo mudasse ao mesmo tempo e na mesma direção não haveria sequer condições de se perceber a mudança.

A preservação e a deterioração também passam pela encruzilhada da memória. A preservação está para a memória, assim como a deterioração para o esquecimento. Deterioração e esquecimento fazem parte da dinâmica da vida, sem eles não há vida possível, há

apenas congelamento e morte. Onde há preservação também há deterioração. Síntese: toda e qualquer política de preservação leva em si o seu oposto.

A crucialidade da memória permite a compreensão de que por ela também passam a liberdade e a tirania, o poder e a resistência. A memória não tem valor em si, não é positiva ou negativa, não expressa verdade ou mentira e, por isso mesmo, tanto pode servir para a libertação, quanto para a tirania; tanto pode estar ao serviço do poder repressivo e castrador do estado, quanto a favor da sociedade e do poder criativo dos indivíduos e da sociedade.

É possível também falar em memória voluntária e involuntária, em memória fixa e em memória volátil, em memória do corpo e em memória da alma, em memória afetiva e memória cognitiva, tudo isso fica mais fácil de compreender a partir do entendimento da crucialidade da memória.

O conceito de memória é mesmo crucial. Por ele passam o tempo e o espaço, o passado e o presente, o presente e o futuro. Há uma memória do espaço, assim como há uma memória do tempo. Se por um lado habitamos o espaço, por outro, o espaço nos habita. Construímos memórias no tempo e o tempo constrói memórias em nós. Por mais que a memória esteja fundeada no presente, não se pode negar a sua articulação com o passado (mais ou menos distante), nem o seu desejo de projetar-se no amanhã, no futuro do agora.

Pela cruz e pela encruzilhada da memória passam a memória e a história, a repetição e a criação, o velho e o novo. A história é o reino do desejo de precisão, ela quer ser ciência, quer ser racional e científica; a memória aceita a aventura, o quadro impressionista, o voo do impreciso. Como comentou a professora Margarida Souza

Neves, na condição de examinadora da tese de Laura Olivieri: “a história é uma senhora pesada, lenta, com baixa mobilidade; a memória é uma bailarina jovem, ágil, com grande capacidade de borboletear”.¹⁸ A repetição e a criação dependem inteiramente da memória. Repetir pode ser criar e também pode significar a impossibilidade da criação, tudo depende da consciência da repetição e do que se pretende com ela. A criação no campo da arte, da magia, da ciência, da técnica e da política depende inteiramente da memória. A percepção do novo e do velho passa pela memória. Um objeto musealizado, como uma espevitadeira, por exemplo, mesmo tendo mais de cem anos (o que é suficiente para que seja enquadrado na categoria de velho), poderá ser absolutamente novo para quem não o conhece e poderá ser fonte de inspiração. O novo e o velho também existem em relação.

Além de tudo isso, ainda passa pela encruzilhada da memória a revolução e a conservação. A memória pode ser conservadora, mas também pode ser revolucionária. Uma saturação de memória, de novas informações, novas técnicas e tecnologias, novos conhecimentos e acessos, associada à memória de experiências repressivas, abusivas, exploradoras e desrespeitosas, por exemplo, pode provocar uma explosão libertadora. Memória, tensão, crise, explosão. A favor desse argumento apresenta-se a reflexão de Jacques Le Goff: “A memória até então acumulada vai explodir na Revolução de 1789: não terá sido ela o seu grande detonador?”¹⁹ Logo após a Revolução Francesa a memória foi acionada como um dispositivo de conservação dos valores conquistados, incluindo novos símbolos

¹⁸ A citação está ancorada na memória que tenho do acontecimento.

¹⁹ Ver Jacques Le Goff organizador da *Enciclopédia Einaudi*, v.1, *Memória/História*, publicada no Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 (p. 36).

nacionais, novas posturas, nova linguagem e um novo panteão. Qual terá sido o papel da memória acumulada nas manifestações de junho e julho de 2013?

Criatividade

Assim como o museu e a memória, a criatividade existe em relação e ancorada no encontro. Compreendida como processo de criar, fazer, dar vida, sentido e ânimo, a criatividade está muito próxima do que se entende por poesia, palavra oriunda do grego *poiesis*, com o sentido de fazer, compor, criar; assim como “a palavra poeta também vem do grego *poietes*”, “aquele que faz”.²⁰ Há poesia na vida. De outro ângulo: a vida está vincada por uma dimensão poética e criativa que transcende a hipotética percepção objetiva dos sentidos.

Aqui, no texto que lenta e gradualmente se constrói, o processo criativo é compreendido como relação, encontro e, em certos casos, choque entre dois mundos: o subjetivo e o objetivo. O processo criativo parece afirmar o eterno agora e produzir uma espécie de anulação do tempo. Não é o tempo que conta, mas o processo de criação. Mesmo quando a matéria do processo criativo é o tempo, não se trata do tempo como sucessão, mas como experiência poética, direta, objetiva e subjetiva.

Provisoriamente, eu gostaria de propor a imagem de uma ampulheta para representar o processo criativo. Imaginemos uma ampulheta em posição vertical. Na parte superior podemos considerar que está representada a concavidade do mundo subjetivo e na

²⁰ Ver o livro *O que é comunicação poética*, de Décio Pignatari, publicado em 8ª Edição por Ateliê Editorial, São Paulo, 2004 (p.10).

parte inferior a concavidade do mundo objetivo. Permanentemente esses mundos trocam de posição e é isso o que alimenta a criação. Entre eles encontra-se uma estenose, a garganta da ampulheta, representando o processo de criação que, de algum modo, implica mergulho, salto no vazio, tensão, emoção, reflexão, coragem e liberdade. O exercício criativo exige enfrentamento de tensões internas e externas, coragem de ser quem se é, coragem de ser diferente e coragem para o exercício da liberdade, para o salto, para o mergulho. Sem tensão, sem coragem e sem liberdade, sem emoção, reflexão, sensação e intuição, em meu entendimento, não é possível criar, não é possível produzir o novo, seja no campo da arte, da ciência, da técnica, da magia ou da política.

Imaginemos uma ampulheta em posição horizontal, tendo uma concavidade à esquerda e outra à direita e entre elas a estenose. Essa situação pode ser lida poeticamente como a paralisação do tempo ou o mergulho no tempo da criação; a criação, a rigor, paralisa o tempo. Por analogia, essa imagem permite evocar a lembrança das asas de uma borboleta, símbolo de fragilidade, alegria, transformação, renovação e também símbolo matemático do infinito.

Imaginemos ainda duas ampulhetas cruzadas (uma na posição vertical e outra na posição horizontal). Nesse caso, é possível visualizar uma flor de quatro pétalas, uma pirâmide desdobrada, bem como o Chakra Raiz (Muladhara), situado na base da coluna vertebral, onde se encontra, segundo as tradições hinduístas, a serpente de Kundalini,²¹ a energia da criação. O exercício de imaginação

²¹ Com esta referência quero apenas registrar a obviedade de que existem outras formas de pensar o mundo (in mundo) para além daquelas dominadas pelo pensamento ocidental. Ver o livro *Kundalini Yoga*, de Sri Swami Sivananda, publicado pelo Editorial KIER S.A., Buenos Aires, 1986, 192p.

poderia continuar, mas penso que as sugestões anteriores são suficientes para indicar que o processo criativo pode articular mundos, percepções, sensações, afetos, saberes e fazeres distintos.

Eu gostaria de sugerir, por fim, que esse processo dinâmico e complexo pode propiciar a insurgência do novo (mesmo lá, no coração do passado) e pode implicar a rejeição do conformismo e a afirmação da vida, uma das chaves está nas mãos dos praticantes da denominada museologia social.

Memória + criatividade

Relação, tensão, encontro, confronto, peleja, conflito, disputa. Essas são algumas das palavras que servem para orientar uma aproximação, sem ingenuidade, da memória e da criatividade, incluindo aí os seus opostos. Memória e criação são conceitos e práticas articulados entre si. Não é possível criar, seja no campo das artes ou das ciências, sem o concurso da memória e a tensão com o seu oposto, sem essa tensão a repetição inconsciente se estabelece e o novo não eclode, sem ela não há pensamento, nem reconhecimento, nem percepção de identidades e diferenças. Sem criatividade a memória fica estagnada e tende à nostalgia, ao saudosismo, à esterilização; sem rompimento com a memória a alegria e a felicidade são impossíveis. A memória e a tensão com o seu oposto potencializam a criação.

De volta à equação-tema-poema

É importante esclarecer que numa equação-poema como esta, a primeira operação a ser feita é a que está entre parênteses; em seguida deve-se multiplicar o resultado pelo termo anterior. Esses

procedimentos provocam risos e nos fazem lembrar que há nisso tudo uma dimensão lúdica e que antes de ser fórmula essa equação é uma poematemática.

No último parágrafo do verbete “Memória”, publicado na Enciclopédia Einaudi, Jacques Le Goff projeta-se em devir e afirma: “Devemos trabalhar de forma que a Memória sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.²²

Aplicada ao campo dos museus a afirmação de Le Goff favorece o entendimento de que eles podem ser acionados para a libertação ou para servidão dos homens; podem ser biófilos ou necrófilos; podem ser aparelhos ideológicos do estado ou processos museais a favor dos movimentos sociais; podem contribuir para a cristalização da ordem estabelecida ou para a produção de inovações que deslocam a sociedade de suas zonas de conforto e podem trabalhar contra ou a favor da barbárie. Que devires queremos para a sociedade em que vivemos e que devires desejamos para os museus que construímos e que também nos constroem?

A compreensão de que os museus podem ter (e muitos têm) caráter repressivo e opressor exige atenção crítica. Museus conservadores tendem a produzir mudanças sociais conservadoras. Essa reflexão aponta para a necessidade de uma qualificação do museu e da transformação social desejada.

Relativizando a equação-poema-tema

A qualificação do Museu tem correspondência com a qualificação da Mudança Social. Portanto, não estamos interessados em investir em uma mudança social qualquer. As sociedades também mudam

²² Ver Jacques Le Goff organizador da *Enciclopédia Einaudi*, v.1, *Memória/História*, publicada no Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

para pior, também mudam na direção da degradação da qualidade de vida, da perda da dignidade social e do desrespeito ao direito de ser diferente; as sociedades também adotam uma orientação vetorial conservadora e reacionária; os políticos também golpeiam a democracia.

Conclusão: é preciso qualificar o museu e sua prática, para assim qualificar a mudança social com a qual ele está comprometido; é importante investir na democratização do acesso aos bens culturais e aos dispositivos de produção de bens culturais; é importante democratizar a próprio museu, compreendendo-o como uma tecnologia social. Nesse sentido, talvez a equação-poema fosse mais (im) precisa se fosse relativizada e se adotasse a seguinte forma:

$$+ \text{Museu (Memória + Criatividade)} = + \text{Mudança Social}$$

Pelo caminho do bom humor, podemos compreender a necessidade de relativizar a poematemática da equação, bem como o museu, a memória, a criatividade e a mudança social. Nada disso tem valor em si; todas essas categorias existem em relação e tudo depende do que se quer e se pode alcançar com elas. Nesse sentido, os museus são meios, são apenas pretextos e podem muito bem deixar de existir depois de terem cumprido o seu papel social. É possível colocar em movimento reflexões e práticas museais que não sonham com a eternidade e nem mesmo com a longuíssima duração do universo e das estrelas e que se contentam com a vida efêmera, com a transitoriedade dos vagalumes da memória e a vida breve das borboletas e dos passarinhos.²³

23 De qualquer modo, é bom lembrar que alguns passarinhos como Mario Quintana e Manoel de Barros, do ponto de vista humano, além de viverem mais de oitenta anos, não morrem, encantam-se.

É possível identificar no âmbito da museologia uma produção discursiva voltada para a valorização de preceitos, regras, normas, códigos e definições operacionais considerados como de grande valor teórico e de grande poder explicativo. Frequentemente seus praticantes se consideram teóricos, cientistas e técnicos capazes de estabelecer diretrizes, molduras e enquadramentos norteadores do campo museológico.

Por mais que algumas regras e definições possam ser consideradas importantes, o apego a elas tende a asfixiar e enclausurar o campo de conhecimento; tende a impedir a inovação e a rejeitar o que não cabe na “casinha” ou na “moldura” preestabelecida com o argumento de que tudo que ali não cabe é inválido e indigno de atenção. Particularmente, denomino esses procedimentos de *museologia normativa*.

O perigo da *museologia normativa* não está nas normas e regras, mas na sua naturalização, na crença de que seus argumentos são científicos, técnicos e válidos para sempre, quando, na maioria das vezes, são políticos, ideológicos, discursivos. A *museologia normativa* crê em si mesma, aprecia navegar em sua zona de conforto, admira e preconiza os dogmas que produz. Presente em instituições nacionais e internacionais ela atravessa o campo museal de ponta a ponta, passa pelos centros de formação profissional, passa pelos museus clássicos e chega aos domínios dos ecomuseus, dos museus comunitários e dos museus de território. A *museologia normativa* quer sempre ter a última palavra e quer sempre dizer: isto sim, isto não; isto é, isto não é; isto pode, isto não pode; o seu interesse nas áreas de educação e formação está restrito à repetição, reprodução, conformação, domesticação.

É com base na *museologia normativa* que alguns praticantes apressados afirmam: “não existe Museologia Social, uma vez que toda Museologia é social”. O que eles não entendem ou não querem entender é que a denominada Museologia Social implica uma práxis museal que, sem abrir mão do rigor, assume explicitamente o seu caráter político, a sua dimensão poética e a sua disposição para o combate às injustiças sociais e aos preconceitos.

A Museologia Social também está claramente a favor da democratização dos museus, do respeito à diferença, da valorização da diversidade cultural e da redução das desigualdades sociais. A Museologia Social²⁴ tem estreita relação com as práticas e reflexões da educação transformadora.

É com base na *museologia normativa* que experiências inovadoras como as do Museu da Maré,²⁵ do Museu de Favela (Pavão-Pavãozinho-Cantagalo),²⁶ do Museu Sankofa²⁷ da favela Rocinha, do Museu do Horto,²⁸ do Ecomuseu Nega Vilma²⁹ da favela Santa Marta, do Museu Vivo de São Bento³⁰ de Duque de Caxias e

24 Ver Cadernos do CEOM, volume 27, número 41, inteiramente dedicado à Museologia Social: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168/showToc>.

25 Ver <http://www.museudamare.org.br/joomla/> e também o artigo denominado “Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social”, de autoria de Mario de Souza Chagas e Regina Abreu, publicado na Revista Brasileira de Museus e Museologia (MUSAS), volume 3, 2007, páginas 130-152, IPHAN.

26 Ver <http://www.museudafavela.org/> e também o artigo dos Cadernos do CEOM <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2611>

27 Ver <http://museudarocinha.blogspot.com.br/> e também <https://www.facebook.com/SankofaRocinha>

28 Ver <http://www.museudohorto.org.br/>.

29 Ver <http://ecomuseu-negavilma.blogspot.com.br/p/sobre-o-ecomuseu.html> e também o artigo dos cadernos do CEOM <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2612>

30 Ver <http://www.museuvivodosabento.com.br/> e <https://www.facebook.com/pages/Museu-Vivo-Do-S%C3%A3o-Bento/283012245232527?fref=ts>

do Ecomuseu Amigos do Rio Joana³¹ da favela do Andaraí são tratadas como irrelevantes e criticadas por não seguirem os cânones do que se compreende por eco-museu, museu comunitário ou museu de território.

A experiência de um museu de favela que lida com objetos é criticada e acusada de não ser inovadora pelo simples motivo de trabalhar com objetos; o fato de outro museu de favela cobrar ingressos que reverterem para os seus trabalhadores é criticado pelo simples motivo da cobrança de ingressos, sem nenhum outro argumento ou fundamento. A utilização de um museu como ferramenta estratégica de uma comunidade em defesa do seu direito à moradia, também é criticada pelo simples motivo do uso político do museu. Todas essas críticas estão ancoradas em preconceitos, na defesa de posições conservadoras e no temor da mudança.

A equação-poema que inspirou o texto que aqui se encerra pode ser interpretada pela ótica de uma *museologia normativa*, mas também pode ser lida na perspectiva de uma *museologia compreensiva e libertadora*, interessada em lidar com o museu como fenômeno social, processo ou prática social que para existir não pede permissão.

Algumas experiências museais realizadas nos últimos dez anos e aqui apresentadas de modo singelo, estão amparadas em práticas e reflexões que dialogam com a Museologia Social e com o campo da educação e da ação cultural, e, por isso mesmo, contribuem para o avanço do campo dos museus e da museologia. Esse

é o meu entendimento.

³¹ Ver <https://www.facebook.com/EcomuseuAmigosDoRioJoana/>

ARTE E CUL TURA

**NA UNIVERSIDADE: PASSOS NA CONSTRUÇÃO
DE UMA POLÍTICA DE CULTURA**

Pablo Gobira

Marco Paulo Rolla

Yuri Simon da Silveira

Flávia Lemos

O objetivo deste capítulo é apresentar o percurso para a construção de uma política cultural na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) por meio das ações de um programa de extensão. Para apresentar esse caminho, mostramos os passos dados e as ações em andamento na universidade a partir da criação do Programa Institucional de Extensão Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura.

Os Programas Institucionais de Extensão da UEMG foram aprovados em agosto de 2013 pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade (COEPE) e, desde então, o compõem os seguintes programas: 1) Ações Afirmativas e Relações Étnico-raciais; 2) Direitos das Crianças e Adolescentes; 3) Cultura e Desenvolvimento; 4) Educação do Campo; 5) Educação Integral; 6) Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura.

O documento aprovado foi criado pela Pró-Reitoria de Extensão e se chama “Proposta de criação de Programas Institucionais de Extensão da UEMG”. Nele é apresentado o objetivo dos Programas Institucionais: “Reafirmar a extensão universitária como processo acadêmico definido e efetivado em função de exigências sociais contemporâneas, indispensável à formação do estudante.”

Quanto ao sexto programa, intitulado Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura, sua proposta seria o:

Diálogo com políticas de cultura do estado e da federação de modo a efetivar uma participação crítica da Universidade. Mapeamento da produção de arte e cultura da própria universidade e potencializar esta produção, bem como possibilitar a interação com diferentes produções culturais. Identificação, diálogo e publicação de projetos e eventos de arte e de cultura da Universidade. Identificação do potencial da Universidade para projetos de extensão que visem a ampliação do direito à produção e ao acesso à arte e à cultura de populações das camadas populares. Coordenação da construção de uma política de cultura da UEMG. (PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO DA UEMG, 2013)

O surgimento desses objetivos em um programa institucional é um desdobramento dos impactos causados pelo Plano Nacional de Cultura no contexto brasileiro. Desse modo, a UEMG corresponderia como ator local e regional colaborando também nas construções de políticas públicas de cultura dos municípios onde está inserida. Ainda, contribuiria, tendo em vista a sua capilaridade no Estado de Minas Gerais, estando na capital do estado e em outras várias cidades (Abaeté, Barbacena, Campanha, Carangola, Cláudio, Diamantina, Divinópolis, Frutal, Ibirité, Ituiutaba, João Monlevade, Leopoldina, Passos, Poços de Caldas, Santa Vitória e Ubá).

Para alcançar o seu objetivo, este trabalho irá expor o caminho do programa desde 2014, bem como apresentará uma reflexão sobre esse período de atuação. Desse modo, o capítulo está organizado em 3 seções, além desta introdução e das considerações finais. A próxima seção apresenta o projeto do programa institucional, suas iniciativas, pontos alcançados, avanços e retrocessos. A seção seguinte mostrará as experiências de acesso à cultura na universidade. A terceira seção abordará a vocação memorialística que

a UEMG traz em suas unidades, revelando a necessidade do trabalho com essa memória de maneira emergencial.

141

Para descobrir a UEMG

Desde a abertura democrática do país vemos algumas mudanças nos interesses políticos e, conseqüentemente, nas políticas públicas implementadas no Brasil. Com a Constituição de 1988, as políticas públicas começam a serem pensadas a partir de interesses públicos e com mais participação.

Os anos 1990 foram marcados pelas políticas voltadas para a educação bem como diversas reformas nesse setor (BRASIL, 1995; 1996; KRAWCZYK, CAMPOS, HADDAD, 2000; SILVA JUNIOR, 2002; FONSECA, OLIVEIRA, TOSCHI, 2004; PAULANI, 2006; dentre outros). Projetos e demandas de intelectuais educadores, como Paulo Freire e Darcy Ribeiro, alcançaram instâncias políticas como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (BRASIL, 1996). Se, por um lado, a educação entrou na agenda pública, a cultura ainda demorou a ter suas pautas na agenda municipal, estadual e nacional.

No início do século XXI tivemos uma mudança nos olhares políticos sobre a cultura – algo iniciado ainda no final do século XX. Em parte, isso ocorreu porque os movimentos culturais passaram a pressionar o Ministério da Cultura (separado do Ministério da Educação em 1985)¹. Por outro lado, os avanços tecnológicos possibilitaram um rápido acesso das pessoas aos novos modos de produção e reprodução da cultura tanto em escala local quanto global. Essa evolução tecnológica eletrônica e, posteriormente,

¹ Para mais sobre esta questão, ver neste livro os capítulos 2 (de Lia Calabre), 3 (de Isaura Botelho) e 4 (de José Márcio Barros, Núbia Braga Ribeiro e Camila de Alvarenga Assis e Silva).

digital permitiu a mais pessoas conhecerem a arte e cultura realizadas em seu tempo e em tempos anteriores, bem como também provocou uma aproximação das pessoas ao mundo artístico.

Essas mudanças, que conservam relação com as transformações nas indústrias da cultura, provocaram um interesse do governo brasileiro, através do seu Ministério da Cultura, em entender e criar formas de reconfigurar a realidade cultural múltipla que se forma sob a influência das novas tecnologias.

Desse modo, agora já na segunda década do século XXI, as iniciativas de políticas públicas no campo da arte e da cultura ultrapassam as secretarias municipais, estaduais e o Ministério da Cultura, e alcançam também as várias instâncias públicas, tais como as Instituições de Ensino Superior públicas (exemplo disso é o Programa Mais Cultura nas Universidades que é um Programa não apenas de um ministério, mas interministerial).² Tornou-se, no decorrer dos anos, extremamente necessário promover o acesso à arte e à cultura e estimular a sua produção em caráter local e, ao mesmo tempo, com alcance amplo.

Visando a promoção do acesso e produção da arte e cultura, o Plano Nacional de Cultura (PNC) brasileiro foi aprovado em 2 de dezembro de 2010, através da Lei nº 12.343. Ele pode ser reconhecido como uma convergência de iniciativas e demonstra o crescente interesse de setores da cultura, bem como da população nas políticas contemporâneas. Com o PNC são estabelecidos parâmetros e metas para a promoção do direito à arte e à cultura no país. Cria-se uma reação em cadeia, pois o PNC passa a ser discutido e replicado

² Ver: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/mais-cultura-nas-universidades-seleciona-18-instituicoes/10883

em vários contextos não apenas nas pastas de cultura municipais e estaduais, mas também nas instituições (sobretudo as públicas) de um modo geral.

Além do PNC, em 2011, há a divulgação do Plano da Secretaria da Economia Criativa, vinculada ao Ministério da Cultura. Esse plano procura redesenhar as relações, no contexto brasileiro, entre a criatividade e a economia. É importante ressaltar que o aparecimento dessa secretaria no Brasil não é uma novidade no mundo. (SILVA, 2007; KIRSCHBAUM, 2009; BOLAÑO, GOLIN, BRITTOS, 2010; SHIRKY, 2011) Em vários países existe, há algum tempo, a preocupação com os novos produtos da criatividade.

Enquanto algumas das históricas indústrias culturais continuam se mantendo como setores produtivos da sociedade, outros setores aparecem modificando o contexto e fazendo com que esforços, como o realizado pela UNESCO, sejam realizados para promover novos arranjos. Assim, temos o surgimento, no campo da cultura e economia criativa os seguintes setores criativos nucleares: patrimônio natural e cultural; espetáculos e celebrações; artes visuais e artesanato; livros e periódicos; audiovisual e mídias interativas; *design* e serviços criativos. (BRASIL, 2011, p. 21)

Uma proposta de mapeamento

Tendo em vista esse contexto político-educacional e cultural, conseguimos conceber a urgência de um programa como o Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura na Universidade do Estado de Minas Gerais. De modo visionário, a Pró-Reitoria de Extensão da universidade acompanha a tendência provocada pelo PNC e estimula na universidade a discussão de seu próprio Plano de Cultura.

Porém, devemos lembrar que a UEMG é uma Universidade *multi campi*. Portanto, um projeto de programa como esse é bastante ambicioso por se propor alcançar as várias unidades dessa universidade. Além das várias cidades mineiras onde a UEMG está presente, há cursos não apenas de graduação, mas também de pós-graduação (*lato e stricto sensu*), bem como *lato sensu* à distância.

A partir dessa realidade, hoje a UEMG conta com sua Pró-Reitoria de Extensão a pleno funcionamento (a formação das Pró-Reitorias na UEMG tem pouco mais de cinco anos, lembrando que a universidade tem 27 anos). A universidade organiza dois grandes eventos acadêmicos que envolvem todas as suas unidades e cursos: a Semana UEMG; e o Seminário de Pesquisa e Extensão da UEMG. Na institucionalização dos seis programas de extensão a UEMG caminha juntamente com a proposta da *Política Nacional de Extensão Universitária*, acordada pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão, inclusive indissociando ensino, pesquisa e extensão (FORPROEX, 2012).

Oficialmente, a proposta do Programa inicia-se apenas no ano de 2014. No mesmo ano a universidade começa a passar por uma série de adversidades. Uma delas, de caráter positivo, foi a incorporação de novas Fundações Universitárias que se tornaram efetivamente unidades da UEMG (processo que durou até o final do ano de 2015). A outra, de caráter negativo, foi a Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 4876 que derrubou a Lei Complementar nº 100/2007³ que havia efetivado sem concurso diversos servidores do Estado de Minas Gerais, dentre eles algumas centenas de professores da UEMG.

3 Ver: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=291938>

Com a precarização dos vínculos trabalhistas e a incorporação de novos docentes em condição análoga nas unidades recém-estadualizadas (como professores designados a partir de contratos anuais) a universidade congregou novas dinâmicas.

Para alcançar os objetivos específicos do programa na “Proposta de criação de Programas Institucionais de Extensão da UEMG” (PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO DA UEMG, 2013), havíamos proposto no projeto a ser desenvolvido um mapeamento das ações artísticas e culturais da universidade, bem como dos seus equipamentos artísticos e culturais.

A Pró-Reitoria de Extensão da UEMG desenvolveu uma plataforma *online* de cadastro das atividades extensionistas chamada Cadastro de Ações de Extensão (CAEx). Desde 2015 a plataforma que cumpre esse papel chama-se SIGA-Extensão. Apesar de sua efetividade no campo extensionista, seus dados ainda são tratados de uma perspectiva institucionalizada a partir de relatórios, tabelas e gráficos que trazem uma realidade extensionista ainda inicial da instituição.

Com base nessa realidade do CAEx (SIGA-Extensão), que é extremamente eficiente para a coleta de dados informados, sobretudo, pelos docentes, propusemos no programa um recorte. No levantamento dos dados do mapeamento realizamos uma categorização das atividades de extensão – em artísticas e culturais – da UEMG a partir dos registros na plataforma das ações, projetos e programas extensionistas, separando-os das ações que não se enquadravam no interesse do programa. Esse mesmo trabalho foi realizado com os projetos de pesquisa registrados na plataforma MAP – Projetos Científicos, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UEMG.

Os dados coletados foram, durante os anos de 2014 e 2015, alimentando um banco de dados dos agrupamentos e iniciativas artísticas e culturais da UEMG. A criação de um banco de dados de agrupamentos artísticos e culturais da UEMG, bem como de iniciativas individuais nesse campo, foram executadas tendo em vista que esse seria um processo permanente de conhecimento da atuação da UEMG. Ao mesmo tempo, havíamos detectado a necessidade de abrir espaço de inserção de dados diretamente pelos estudantes e pelos servidores técnico-administrativos que eram minoria na alimentação das plataformas existentes (CAEX/Siga-Extensão e MAP – Projetos).

Além disso, a equipe do programa realizou o registro de equipamentos artísticos e culturais disponíveis na UEMG. Desse modo, descobrimos, por exemplo, se havia palcos disponíveis para shows ou para encenações diversas. Se havia salas para ensaios ou equipamento de som para músicos executarem concertos. Quais são os auditórios disponíveis ou normalmente usados para eventos. Se existia teatro, anfiteatro ou teatro de arena nas unidades da UEMG. Se existem acervos da UEMG para pesquisa e/ou visitação pela comunidade interna e externa da instituição e assim por diante.⁴

Pretendíamos, com todas essas informações em mãos, traçar um perfil extensionista no campo da arte e da cultura da UEMG e, a partir dele, delinear caminhos possíveis para a execução de novos projetos e ações que permitiam construir e fortalecer uma

4 Todas essas informações foram coletadas e registradas, bem como disponibilizadas na Pró-Reitoria de Extensão já tendo encontrado usos estratégicos na realização de eventos e atividades. É importante ressaltar que os equipamentos artísticos e culturais foram listados conforme as categorizações das fontes na coleta de informações. Normalmente as fontes eram também os responsáveis pelo uso e conservação de tais equipamentos.

política cultural. O verbo “pretender” está no pretérito imperfeito do indicativo porque de fato não alcançamos nosso objetivo com o mapeamento.

Como se pode imaginar, apesar de todos os esforços, o mapeamento se tornou um esforço que não tinha – e ainda não tem – condições de ser finalizado⁵. Os dois principais motivos foram:

- No primeiro contato com as fontes para a coleta das informações sobre os equipamentos artísticos e culturais – normalmente diretores ou coordenadores de extensão da unidade – tínhamos uma determinada informação. Ao realizar o segundo contato, meses depois, as informações mudavam tendo em vista a mudança também das fontes, pois em caráter precário os docentes não permaneciam em seus cargos por muito tempo;
- A cada contato durante os anos de 2014 e 2015 incorporavam-se novas unidades e novos docentes. Com isso as plataformas das coletas também ficavam com dados instáveis que não correspondiam à realidade tendo em vista que se iniciava projetos de pesquisa e extensão no campo da arte e cultura e não se encerravam como previsto tendo em vista a saída do docente da instituição.

Desse modo, o tratamento dos dados não foi realizado conforme se propunha no projeto original, visando pensar estrategicamente a UEMG a partir da metodologia de cenários (SILVA, SPERS, WRIGHT, 2012; JOUVENEL, 2000). Como resultado positivo, além de termos o registro dos equipamentos artísticos e culturais, tivemos também

⁵ É importante ressaltar que esse trabalho foi desenvolvido pelo então coordenador do Programa, professor Pablo Gobira juntamente com as bolsistas de extensão Karla Danitza e Fernanda Corrêa.

um conhecimento prático das dificuldades enfrentadas em todas as unidades da UEMG.

Essas dificuldades ocorrem não apenas no contexto cultural e/ou para a formulação de um Plano de Cultura próprio, mas obsta os trabalhos nas unidades, bem como a continuidade desses por longos períodos. O máximo que os coordenadores do Programa Institucional de Extensão puderam fazer foi apoiar e empoderar iniciativas das unidades, bem como dar visibilidade a elas através do *blog* vinculado ao *site* da Pró-Reitoria administrado pelo Programa.⁶

Ainda, acredita-se que o mapeamento da universidade seja um passo de extrema importância para a constituição de um Plano de Cultura próprio. Aliás, outro passo que contribui para o plano é dar visibilidade para as ações empreendidas no contexto da universidade. No projeto do programa tínhamos como proposta dar visibilidade ao mapeamento através de um Portal das Artes e da Cultura da UEMG.

A visibilidade das ações culturais

Como o objetivo maior do Programa Institucional de Extensão é coordenar esforços para constituição de uma política cultural na UEMG, não podemos manter um projeto apenas de diagnóstico e prognóstico no campo da extensão cultural. É preciso, portanto, haver um esforço programático, isto é, uma proposição de ações que nos levassem a alcançar esse objetivo de uma maneira estratégica.

Desse modo, à medida que fôssemos desenvolvendo o projeto do mapeamento da arte e da cultura na universidade iríamos também construir um **Portal das Artes e Cultura da UEMG**.

⁶ O blog pode ser acessado em: <http://extensao.uemg.br/culturaearte/>

Com a criação de um portal de arte e cultura, pretendíamos ao menos inicialmente, alcançar uma visibilidade para a produção já existente na UEMG por parte dos docentes, discentes e servidores técnico-administrativos. Hoje, a plataforma existente na instituição (antes CAEx e agora Siga-Extensão), é eficiente para registrar e tornar visível as ações no campo da extensão. Porém, muitos estudantes, professores e servidores em geral, ainda não a utilizam por sua formalidade institucional. Desse modo, no programa, pensamos em criar uma plataforma mais flexível. Ao mesmo tempo, muitas ações artísticas e culturais acontecem em locais inusitados na UEMG ou em seu entorno sem o controle ou autorização das diretorias das unidades.

A proposta era que o Portal apresente uma agenda dessas atividades (oficiais ou não) em formato *wiki*, ou seja, permanentemente alimentado pelo próprio público. Além disso, o Portal contaria com uma equipe de docentes e discentes (um conselho curador) responsáveis por “caçar talentos” no campo da arte e da cultura, alimentando o Portal ao menos semanalmente com perfis de artistas de diversas áreas e com uma agenda da UEMG e do entorno de suas unidades.

O Portal das Artes e Cultura da UEMG irá fortalecer atividades como festivais, semanas de arte, shows etc. conforme for reunindo e tornando visíveis as ações culturais na instituição alimentando um ciclo que poderá crescer exponencialmente.

O Portal, por fim, também serviria para compartilhar os dados coletados e categorizados no mapeamento realizado. Seria possível compartilhar e publicizar a gestão do banco de dados sobre a produção artística e cultural na UEMG, permitindo que artistas

e agentes culturais ainda não contemplados pelo conselho curador do Portal possam alimentar o banco de dados.

O mesmo poderia ser realizado com o registro de equipamentos artísticos e culturais da UEMG onde poderíamos ter aumentadas as possibilidades de uso dos espaços da instituição a partir não apenas do olhar da própria instituição que os disponibiliza, mas dos usos que os professores, estudantes e servidores técnico-administrativos fazem desses espaços transformando-os em equipamentos artísticos e culturais. Por exemplo: podemos, institucionalmente, deixar de listar os corredores de uma das unidades da UEMG como equipamento cultural, mas esse espaço pode ser usado constantemente pelos estudantes para exposições de gravuras ou poemas.

Na proposta do Portal tínhamos a intenção de eliminar os equívocos de um olhar hegemônico sobre a universidade. Desse modo, com a gestão compartilhada e a publicização dos levantamentos realizados, garantiríamos que não apenas a arte e a cultura, mas as informações sobre a sua produção e acesso estejam abertos ao diálogo com o público que ele representa ou ao público a que ele se destina.

Apesar dos verbos acima também estarem no pretérito imperfeito do indicativo, a proposta do Portal das Artes e Cultura da UEMG continua em desenvolvimento mesmo sem termos possibilidade de finalizar os mapeamentos. Espera-se que no ano de 2017 o Portal possa ser lançado como uma das iniciativas do programa.

Promovendo o acesso à arte e à cultura na universidade

A cultura é um bem humano que expressa nossa sabedoria sobre a convivência em um grupo e dessa maneira se constrói um caráter ou uma noção de pertencimento. Ela é o resultado da fricção

empírica dos seres vivos e atuantes na sociedade sobre a sua porção mais inconsciente e viva, dentro de suas raízes, muitas vezes desconhecidas no tempo, mas vivas em arquétipos e na genética de nossas células ancestrais.

A cultura se manifesta em brincadeiras, conversas, na moda, na comida, nos conhecimentos acadêmicos etc., mas é pela arte que ela se reinventa, se desafia e se desenvolve nas novas perspectivas apresentadas por experiências do sensível. A arte traz ao humano o acesso às suas memórias perdidas, esquecidas e muitas vezes desprezadas por valores ficcionais adquiridos em jogos de poder dentro de uma condição social.

Os sentidos são as ferramentas dessa ciência humana que pode adquirir vários formatos e abranger vários assuntos, inclusive assuntos de matérias cursadas no aprendizado técnico. A diferença entre ler, decorar, aprender e absorver está nitidamente ligada à maneira com que o conhecimento é transmitido e a arte pode trazer conhecimentos de uma ordem ou uma desordem para o desenvolvimento de mentes mais criativas e dispostas. O ambiente em que vivemos reflete o espírito criativo que temos.

Sendo assim é fundamental que uma universidade tenha em sua estrutura o máximo de compreensão do campo da arte e o interesse em perceber suas manifestações em seu interior, para desenvolver o exercício da troca e do pertencimento no núcleo de nossa existência dentro da instituição. Desta forma podemos imaginar que as trocas intelectuais, técnicas e formais podem ser ensinadas dentro de uma arena onde os indivíduos se sentem parte da construção de um lugar, no sentido do pertencimento.

Com essa intenção e pressupostos, o Programa Institucional de Extensão, sob demanda da Pró-Reitoria de Extensão da UEMG, participou do comitê curador de artes e produção cultural⁷ de um evento envolvendo todas as unidades da universidade. Esse comitê participou também da proposição do Edital nº 03/2015/PROEX/UEMG⁸ que premia iniciativas artísticas que ocuparam a programação da IV Semana UEMG que aconteceu em 2015. A Semana UEMG é um evento da universidade que busca reunir as ações extensionistas e seus propositores, coordenadores e participantes em apresentações dos seus resultados e processos.⁹

Percebendo que as iniciativas dos discentes acontecem na UEMG de modo distante das plataformas institucionais de coleta de informações (como o Siga-Extensão), o Edital nº 03/2015/PROEX/UEMG serviu para darmos mais um passo em direção à produção e acesso à arte e à cultura na universidade. Percebemos também que o estudante não encontrava muitos espaços cedidos institucionalmente para interferir no *campus* e compartilhar as suas ações artísticas e culturais.

Para a Semana UEMG de 2015, além do edital para composição geral da programação, houve mais esse edital de premiação da produção artística do estudante da universidade, fazendo com que esse evento tivesse um enfoque específico na arte.¹⁰ Dentro desse

7 Os participantes da Curadoria de Artes e Produção Cultural foram: Pablo Gobira (Escola Guignard/UEMG); Marco Paulo Rolla (Escola Guignard/UEMG); Rodolfo Nazareth Junqueira Fonseca (FaPP/UEMG); Yuri Simon da Silveira (Escola de Design/UEMG), Gláucia de Andrade Borges (Escola de Música/UEMG).

8 Ver: <http://ed.uemg.br/noticias/2015/07/lancado-edital-do-concurso-para-premiacao-de-producao-artistica-de-estudantes-da-uemg/semana-uemg-edital-para-selecao-interna.pdf>

9 Ver: <http://www.uemg.br/semanauemg/2015/index.php>

10 Ver: http://www.uemg.br/noticia_detalhe.php?id=6293

enfoque não deixamos de encontrar as várias facetas das sociedades que a Universidade engloba desenvolvendo ações privilegiando o diálogo com temas como: preconceitos, de todos os gêneros, raças e com palestras, shows de música, teatro, dança, artes plásticas, literatura, filosofia, ciência e política.

As inscrições para o edital foram volumosas e de todas as unidades da UEMG. Vieram propostas de grupos artísticos e políticos diversos, de gêneros artísticos variados, o que nos mostra a necessidade de se compreender essa matéria viva que está contida nas universidades e que pode ser instrumento de transformação através dos conhecimentos do sensível.

O resultado do edital gerou não apenas a inserção dos premiados na programação da IV Semana UEMG entre 11 a 19 de setembro de 2015, mas se desdobrou na criação da Mostra de Artes da Semana UEMG que aconteceu do dia 1º a 5 de dezembro de 2015 na Escola Guignard (UEMG).¹¹

A memória e o plano de cultura

Como vimos, a Universidade do Estado de Minas Gerais cresceu nos três últimos anos. O número de discentes, docentes, cursos de graduação e pós-graduação se elevou, bem como o número de unidades e respectivas cidades se tornaram muito maiores.

Até o início de 2014 já tínhamos, sobretudo na região metropolitana de Belo Horizonte, a dificuldade de identificar e agrupar os acervos ou “espaços da memória” (GOBIRA, CORRÊA, ALMEIDA, 2015) na universidade. Com a incorporação de novas unidades essa situação se tornou mais complexa, tendo em vista as condições

11 Ver: <http://extensao.uemg.br/acoesafirmativas/?p=195>

atuais da universidade, a precariedade da maioria dos vínculos dos docentes (ao menos até o final de 2016), bem como a dificuldade de se conseguir informações precisas sobre os equipamentos artísticos e culturais das unidades.

Desde o início do Programa Institucional de Extensão aqui em foco, a sua equipe tem se preocupado com a questão da memória. Pensamos a respeito das obras de arte que compõem o grande acervo não inventariado da universidade. Pensamos sobre a falta de acesso – sobretudo na falta de reservas técnicas e de espaços de pesquisa – aos acervos existentes. Pensamos sobre as dificuldades em acessar os espaços da memória também por aquela falta de docentes em carreira pública estável, pois ao mesmo tempo em que estão vinculados na universidade logo podem não estar mais. Pensamos nas potencialidades dos novos acervos formados ou em formação já sinalizados por centros de memória ou grupos de pesquisa. Pensamos, igualmente, nos acervos administrativos institucionais, todos como parte de uma memória não apenas da UEMG, mas das instituições que foram incorporadas (estadualizadas), ou as suas antigas unidades (como a septuagenária Escola Guignard ou a sexagenária Escola de Música). Em todas as unidades há indícios de arquivos que remetem a sua história e podem contribuir com a constituição e compreensão de um acervo artístico e cultural da UEMG.

Do mesmo modo que a memória das unidades faz parte da memória da UEMG, também podemos compreender as unidades como parte da história dos municípios em que estão. As unidades da UEMG têm um papel aglutinador da intelectualidade local, de agrupamentos de estudantes e iniciativas artísticas e culturais, movimentando a vida cultural da região.

Tendo em vista essas características das unidades da universidade e da memória constituída por elas é que consideramos, desde o início das atividades do programa, as ações em prol da reflexão e manutenção dos acervos como um dos pontos cruciais de um Plano de Cultura da UEMG.

Nas primeiras iniciativas em busca de promover encontros para se discutir abertamente com a comunidade da UEMG o Plano de Cultura a memória foi um ponto crucial. Estamos propondo pensar: a memória local em relação com a universidade e a promoção dessa memória; a memória da periferia que aparece como diferente daquelas do centro; as novas memórias criadas a partir das possibilidades da tecnologia e seus novos registros em espaços compartilhados, distribuídos e acessados telematicamente.

Com esse interesse em vista, a coordenação atual do programa procura compreender como parte de seu papel em promover o direito e a produção da arte e cultura o da promoção das memórias e da maior valorização do seu papel nos lugares em que se encontram. Por esse motivo, acreditamos que uma das propostas atuais mais importantes na universidade é criar condições para que seja conhecido o patrimônio material e imaterial que universidade tem em seu meio e na relação com seus parceiros regionais.

Considerações finais

Este capítulo apresentou resumidamente o percurso do Programa Institucional de Extensão Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura da Universidade do Estado de Minas Gerais de 2014 até 2016. Apesar de apresentar diversas barreiras específicas e locais – sem contar as de ordem estaduais e nacionais compartilhadas por

todos os envolvidos com o campo da cultura atualmente – apresentamos conquistas e passos dados em ações empreendidas.

Conseguimos, igualmente, mostrar caminhos que são necessários serem percorridos, tal como o mapeamento das ações da universidade, bem como a promoção da visibilidade da cultura e do conhecimento cultural produzido. Pôde ser observado que a equipe do programa, composta atualmente por quatro coordenadores-docentes da UEMG, continuaram a sua atuação mesmo com as adversidades vivenciadas.

Acreditamos que um importante passo a ser completado é a criação do Portal das Artes e Cultura da UEMG. Outro passo são os esforços em busca da construção de conferências de cultura da universidade. Assim conseguiremos – cada vez mais – envolver atores de setores diversos da universidade (tais como discentes e servidores técnico-administrativos), que são produtores de arte e ações culturais na universidade e muitas vezes são esquecidos pela instituição.

Atualmente a UEMG encontra-se em fase de concurso público para professores. São centenas de vagas as quais espera-se garantir a estabilidade do corpo docente o que pode vir a diminuir ao menos parcialmente o que foi enfrentado em momentos anteriores. Nesse sentido, cremos também que será possível até mesmo a recomposição da equipe do programa, bem como poderemos reconhecer cada vez mais envolvimento da comunidade nas ações do mesmo.

Por fim, é preciso ressaltar que aqui não foram relatados todos os passos, as ações empreendidas e alcances do programa. Elenamos apenas aqueles previstos e que julgamos importantes para contribuir com os próximos passos institucionais a serem dados.

No geral, nós avaliamos as ações principais até o momento sempre buscando contribuir com a construção de um Plano de Cultura da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Referências

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Orgs.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: CEPOS/UNISINOS; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: OBSCOM/UFS, 2010.

BRASIL. **Constituição Federal Brasileira**. Brasília: Presidência da República, 1988.

BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação** (Lei 9.394/96). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BRASIL. **Plano diretor da reforma do aparelho do Estado**. Brasília: Presidência da República; Câmara da Reforma do Estado; Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, 1995.

BRASIL. **Plano Nacional de Cultura** (Lei nº 12.343/2010). Brasília: Presidência da República, 2010.

BRASIL. **Plano da Secretaria da Economia Criativa**: políticas, diretrizes e ações (2011-2014). Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

CABRELE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: pesquisa e formação. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

FONSECA, Marília; OLIVEIRA, João Ferreira; TOSCHI, Mirza Seabra. As tendências da gestão na atual política educacional brasileira: autonomia ou controle? In: BITTAR, Mariluce; OLIVEIRA, João Ferreira (Org.). **Gestão e políticas da educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 5368.

FORPROEX. **Política Nacional de Extensão Universitária**. Manaus: FORPROEX, 2012.

GOBIRA, Pablo; CORRÊA, Fernanda; ALMEIDA, Karla Danitza. Espaços da memória e política cultural na Universidade do Estado de Minas Gerais. **Perspectivas em Políticas Públicas**, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, p. 101-120, jul./dez. 2015.

JOUVENEL, H. de. A brief methodological guide to scenario building. **Tecnological forecasting and social change**, Nova Iorque, v. 65, n. 1, p. 37-48, set. 2000.

KIRSCHBAUM, Charles et al (Org.). **Indústrias criativas no Brasil**. São Paulo: Atlas, 2009.

KRAWCZYK, N.; CAMPOS, M. M.; HADDAD, S. **O cenário educacional latinoamericano no limiar do século XXI: reformas em debate**. Campinas, SP: Autores Associados, 2000. p. 111.

PAULANI, Leda Maria. Projeto neoliberal para a sociedade brasileira. In: LIMA, Júlio César França; NEVES, Lúcia Maria Wanderley (Orgs.). **Fundamentos da educação escolar do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Fiocruz; EPSJV, 2006. p. 67107.

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO DA UEMG. Proposta de criação de Programas Institucionais de Extensão da UEMG. 2013. Disponível em: <<http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/Arq20131002111252.pdf>>. Acesso em: 10 abr.2015.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação** - criatividade e generosidade no mundo conectado. São Paulo: Zahar, 2011.

SILVA, Antonio T. B. da.; SPERS, Renata, G.; WRIGHT, James T. C. A elaboração de cenários na gestão estratégica das organizações: um estudo bibliográfico. **Revista de Ciências da Administração**, v.14, n.32, p.21-34, abr. 2012.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Economia e política cultural:** acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SILVA JUNIOR, João dos Reis. **Reforma do Estado e da Educação no Brasil de** FHC. São Paulo: Xamã, 2002.

TEA

TRO

PARA

O BEM COMUM: A EXPERIÊNCIA DA ZAP 18

Maria Aparecida Vilhena Falabella

Gustavo Falabella Rocha

Um pouco da nossa história

A ZAP 18 descende da Cia Sonho & Drama, grupo formado na década de 1980 por Carlos Rocha, Luis Maia, Hélio Zolini e Adyr Assunção. Foi um grupo que desenhou uma importante trajetória na cidade, com montagens de adaptações de obras da literatura universal e nacional, tendo como ponto máximo o espetáculo “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa. Na década de 1990, o grupo passa por uma mudança e o foco passa a ser a cultura mineira, com destaque para os espetáculos “A Casa do Girassol Vermelho”, sobre a obra de Murilo Rubião; “Caminho da Roça”, sobre narradores do Vale do Jequitinhonha e “A Bonequinha Preta”, infantil a partir da obra de Alaíde Lisboa, com adaptação de Sérgio Abritta.

Em 1998, o grupo se transferiu-se para Santa Luzia, ocupando uma estação de trens desativada, e lá realizou um trabalho social e educativo, que foi um verdadeiro laboratório de experiências intensas e muito proveitosas, que infelizmente não foram

consideradas quando uma nova gestão se instalou na prefeitura da cidade, acarretando a saída do grupo e uma crise interna que resultou em novas rupturas. Mas contribuiu muito para concebermos o que hoje é a ZAP 18. A esse período se seguiu um *interregno*, com viagens anteriormente agendadas do espetáculo infantil pelo interior e a gestação do novo espaço.

Mas a mudança da Cia. Sonho & Drama para ZAP 18 começa, antes da construção física de sua sede: em 1999, quando, entre uma e outra viagem, nos reuníamos para pensar um novo nome. Queríamos algo que refletisse nossa nova orientação: ser uma zona, e não um apenas um grupo, além de expressar a opção por estar “fora” do centro. Assim surgiu a Zona de Arte da Periferia: ZAP 18. O número é o do lote. O termo *periferia* pode se traduzir por múltiplos sentidos, dos quais dois são os mais usuais:

- *sentido espacial* - local fora do centro, no subúrbio da cidade;
- *sentido econômico* - local desprovido de serviços, habitado por moradores de baixa renda.

No nosso caso foi intencionalmente provocativo o uso da palavra periferia, ganhando uma dimensão *simbólica* de outro lugar, nas beiradas da grande cidade, onde pode se fazer teatro, arte, de outro modo. Enquanto os dois sentidos correntes sejam facilmente constatáveis, pelos dados geográficos e estatísticos, o terceiro norteia o nosso modo de ver e fazer teatro hoje. Uma opção calcada numa trajetória, que sempre buscou compreender, em cena, o homem contemporâneo, e foi se politizando cada vez que encontrou públicos diversos nas suas experiências em projetos de descentralização cultural e no projeto *Estação Santa Luzia*. Estar nesse novo lugar, trazendo a própria bagagem, mas abertos para

outras interferências, mudou toda a nossa percepção, corroborada pela reflexão do geógrafo Milton Santos:

165

A memória olha o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa inovação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado. Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. (SANTOS, 1997, p. 264)

No nosso caso, para além do espaço físico de seu galpão e das peças concebidas e encenadas ali, há seu entorno, seus vizinhos e o Bairro Serrano. Em seu nome, o coletivo já traz sua origem e um posicionamento importante: Zona de Arte da Periferia. Destacamos “da periferia” presente no nome, porque diz respeito a um desejo seminal – que se transformaria em prática ao longo de 14 anos de trajetória – que é colocar-se como um elemento daquela região, evitando, assim, um certo olhar etnocêntrico que incorreria no risco de “colonização cultural” de moradores da periferia, com acesso restrito ou nenhum acesso aos bens culturais. Se o grupo nascesse como Zona de Arte na Periferia, a possibilidade de não se colocar como parte da periferia estaria explícita. Ao se assumir enquanto espaço “da periferia”, a ZAP 18 sempre militou para que seu trabalho tivesse visibilidade e interlocução com o entorno, assim como outras iniciativas de regiões periféricas de uma grande cidade.

Estar, por opção própria, nas bordas de uma grande cidade, como Belo Horizonte, nos faz questionar, desde a inauguração, sobre o sentido de fazer teatro e refazer um percurso em busca de uma nova fundamentação teórica que apoiasse a criação. O foco central do grupo, que era a produção de espetáculos se deslocou para a preocupação com a pedagogia do ator e, por que não dizer,

do espectador. Ao lado de educar a sensibilidade das crianças e adolescentes através de aulas de teatro, nosso desejo inicial era o de possibilitar aos atores da nossa região um encontro com múltiplas formas da linguagem teatral, através da oficina de capacitação. E de levar ao teatro a mulher e o homem comum, que tem pouco contato com essa linguagem.

Desde o início de seus trabalhos, a ZAP se caracterizou por ser/ter três diretrizes:

- FORMAÇÃO LIVRE EM ARTES – oficinas regulares de teatro e música (percussão) e oficinas breves com diversos temas relativos ao universo da educação e das artes. Oferecidas para a comunidade vizinha ao espaço e toda a cidade.
- ESPAÇO CULTURAL – abriga a produção cultural do grupo e recebe artistas e outros coletivos, mostras, festivais etc.
- COLETIVO DE CRIAÇÃO – com base na teoria do teatro épico-dialético, teatro documentário, biografia em cena.

O diálogo que tece as linhas de cada um desses lugares de trabalho, é que dão vida e sentido ao galpão do bairro Serrano, estabelecendo uma intensa troca com a comunidade, oferecendo formação em artes para o cidadão, espetáculos de diversas linguagens e formatos, formando público crítico e participativo e difundindo a ideia de que arte e cultura são um bem comum. Ao longo de 14 anos o trabalho em cada uma das frentes assumiu faces diversas, se adaptou, se modificou, principalmente se contaminou. Se em muitos momentos de dificuldade pensamos em desistir de uma das frentes hoje temos a noção de que a sobrevivência da ZAP 18 como instituição, que acredita na arte e cultura para todos, depende de se cuidar de cada um desses lugares.



Construindo oficinas

Entender essa trajetória, e sua construção, é reconstituir a memória do percurso, com seus atalhos e recuos. Logo que começamos ZAP Teatro Escola & Afins foi o nome que demos para as atividades ligadas à formação. Ele foi usado até 2013. Atualmente o projeto foi transformado em um programa, batizado de ZAP TEATRO ESCOLA.

Os mesmos princípios de formação contínua, ampliando o foco de atuação para outras áreas do teatro, como Iluminação e Direção, após análise da carência de cursos na cidade. Em comum o nome *escola*, revela o desejo de deslocar o foco, da produção de espetáculos para atividades de formação e reflexão, atendendo a comunidade da região e a comunidade artística da cidade, através da abordagem de dois públicos:

- *O iniciante* - crianças, adolescentes e 3ª idade;
- *O iniciado* - atores amadores, ou profissionais, com alguma experiência.

As oficinas dos primeiros anos, dirigidas às crianças (*Infante Zap*), atendiam duas faixas etárias, de 7 a 9 anos e de 10 a 12 anos. Oferecemos também oficinas para adolescentes, *Zapteen*, entre 13 e 18 anos. Tivemos uma curta experiência com a 3ª idade, a oficina *Terceira grandeza*, que misturava linguagens artísticas, como o teatro, a música e o artesanato. A oficina de Capacitação Teatral, *Zarpar*, sempre foi uma das mais procuradas. Destinada a jovens atores da periferia, interessados no desenvolvimento sistematizado de suas potencialidades, através do exercício de variadas linguagens teatrais, aos poucos ela foi sendo ocupada por um público de formação diversa e de toda a cidade. A faixa etária também se ampliou, proporcionando um convívio salutar entre gerações.

Junto às oficinas, desde a inauguração, muitas atividades de extensão e reflexão, como assistir espetáculos, palestras, debates e encontros com profissionais da área artística, complementavam a proposta pedagógica. A ocupação do galpão da ZAP ganhou vários contornos e formatos. Desde mostras da produção do grupo, como a mais recente ZAP MOSTRA TUDO, como acolher trabalhos de grupos interessados, realizar seleção de propostas através de editais e, ainda, a importante realização de parceria em mostras como **BH In Solos**, produzida por Robson Vieira e **MOTEH** - Mostra de Teatro e Direitos Humanos, concebida pelo coletivo *os conectores*.

O projeto pedagógico da ZAP, sempre em construção, demanda um constante diálogo entre os integrantes, alunos, pais e comunidade. Importante trabalho foi realizado com os pais de alunos,

através de encontros, que incluíam atividades de integração, seguidas de discussões sobre os objetivos do projeto e o papel deles no desenvolvimento das crianças e adolescentes.

Os alunos atendidos inicialmente pelo projeto, gratuitamente, pertenciam à comunidade dos bairros próximos à sede da ZAP 18, na Regional Pampulha, como Sarandi, Serrano, Santa Terezinha. A maioria vinha de famílias com baixo poder aquisitivo. Mas existiam também crianças de outros perfis, promovendo a mistura de origens e pontos de vista. Não chegamos a atender crianças em risco social, pois este público não procura espontaneamente um projeto do gênero. Muitas parcerias foram estabelecidas com escolas, especialmente em 2011 e 2012, com a Rede Municipal com o Projeto “Escola Integrada”. Oferecemos o espaço para as oficinas e os monitores foram selecionados pela ZAP dentro de um projeto pedagógico.

Sobre a Oficina de Capacitação podemos afirmar que sempre foi a atividade formativa que estabeleceu os laços mais estreitos com a criação artística. No início era organizada em módulos independentes, a partir da proposta de vários artistas parceiros. O módulo de Teatro épico era o que encerrava o curso. Aos poucos os questionamentos de Bertolt Brecht foram se impondo e hoje são o norteador central. Sua teoria foi um parâmetro que se colocou muito claramente, influenciando nas nossas escolhas técnicas e estéticas. Na periferia o que mais se impôs como matéria bruta, foi o confronto, contato, embate com a realidade. A necessidade de decifrar este mundo real que teimava em entrar no nosso galpão traduzida na questão da realidade em cena x espaço da periferia (e na periferia) foi nos conduzindo ao teatro épico. Não só a forma épica,

disseminada no teatro contemporâneo, e mesmo na linguagem da TV, através da exposição das entranhas dos programas, novelas e até comerciais (apesar de ser bastante desconhecida enquanto gênero teatral). O interesse não era usar os efeitos épicos apenas como truques para dar humor a cena. Como sabemos, os elementos épicos estão presentes em toda a história do teatro, do ocidente ao oriente: na tragédia grega, no teatro elisabetano, no teatro nô japonês.

Épica pode ser *grosso modo* definida como a forma que se opõe ao drama, à forma dramática fechada, na qual o encadeamento dos fatos produzem a ilusão de que o espectador não está no teatro, de modo a envolvê-lo num turbilhão de emoções. Os cortes da narrativa, os elementos de teatralidade explícita e a interpretação não naturalista estão ligados à forma épica. A sistematização do teatro épico será realizada por Brecht ao longo de sua vida, embora ele, a rigor, não crie suas características e sim lhes confira um sentido mais amplo e científico, tendo sido influenciado por Piscator e pelos estudos marxistas e sociológicos. Para Rosenfeld (2000) as razões para o teatro épico em confronto com o teatro aristotélico são:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais-objetivo essencial do drama rigoroso e da peça bem feita , - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 2000, p. 147)

Numa definição mais radical temos Costa (1998, p.75): podemos dizer que o teatro épico, [...] foi uma espécie de arma forjada entre o final do século passado e as três primeiras décadas deste por artistas adeptos da causa da revolução proletária no âmbito da luta

cultural. Nossa forma de abordar a teoria *brechtiana* na prática, foi dando origem a outros desdobramentos estéticos e teóricos, como veremos ao longo do artigo.

Mão dupla: oficinas e trabalho profissional

Se as oficinas foram o ponto de partida para o (re)conhecimento de uma realidade que estava a nossa volta, com o tempo, elas se transformariam em fonte de inspiração e interlocução com outros artistas e estudantes de teatro da cidade. Desde a abertura do espaço, em 2002, a oficina de capacitação se propunha a realizar tais encontros, na ZAP 18. O espetáculo “Uma Balada... Uma Parábola”, de 2004, por exemplo, foi realizado com alunos da primeira Oficina de Capacitação, que durou um ano e meio e contou com artistas com diversas experiências, muitos deles do bairro ou da região.

Com diferentes formatos ao longo da trajetória da ZAP, a capacitação, atualmente, volta a ter outra fase de efervescência interessante. Em 2012, retomando os estudos de teatro épico – a vertente mais recorrente e que caracteriza o trabalho do grupo – um novo grupo de atores monta “Os Negócios do Sr. BB”, com texto de Antonio Hildebrando e direção de Cida Falabella. A ela se seguiriam: “+ Valia” (2013) e “Coletivo 4403A – Zoológico” (2015), espetáculos dirigidos por Gustavo Falabella Rocha.

Nossa leitura de Brecht ao longo de nossos experimentos, nas oficinas e na criação artística naquele que pode ser considerado o “núcleo central profissional” da ZAP 18, funcionou como uma lupa de leitura de realidades ao nosso redor. Assim como ele, buscamos lançar luz sobre contextos históricos e sociais vividos por nós mesmos, em uma realidade brasileira e do século XXI. É importante

que se diga, sempre fomos curiosos pelas leituras de mundo e de teatro propostas pelo alemão, mas isso jamais se transformou em uma tentativa de repetição do teatro de Brecht – feito na Alemanha na primeira metade do século XX – agora em contexto brasileiro, belo-horizontino, no início do século XXI. Nossa relação com suas propostas foram feitas no calor da hora, enquanto a realidade batia à nossa parte. Também lemos, discutimos e montamos autores que *beberam* do teatro de Brecht para construir dramaturgias nacionais, também de nosso interesse: Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Chico Buarque e Gianfrancesco Guarnieri são alguns.

Se o que nos interessava era a questão da abordagem do real, do cotidiano, precisávamos de ferramentas. Para isso era necessária uma formulação mais complexa: a formulação brechtiana, que vai além do uso destes elementos, dando-lhe um sentido de politização e reflexão. Ao épico, Brecht juntou a dialética, definindo seu teatro em um segundo momento como *épico-dialético*. O dramaturgo alemão nos serve de inspiração para um olhar que questiona e estranha a realidade como ela nos costuma ser dada.

Ainda que nossa principal relação com seu teatro venha de um olhar crítico diante da realidade, alguns elementos técnicos/estéticos do teatro idealizado pelo dramaturgo alemão nos guiam em nossa rotina criativa: a ideia de construção não-dramática de personagens e narrativas sempre foi praticada na ZAP 18. Isso foi realizado com o intuito de não levar o espectador pela emoção “cega”, mas sim, como diria o próprio Brecht, “eleva a emoção à altura da razão” e fazer o espectador pensar e estranhar situações que, a princípio, lhe pareçam corriqueiras, como um assédio ou a violência contra uma mulher. Além disso, a música como elemento

dramatúrgico (e não apenas trilha-sonora para criar climas) também é utilizada nos trabalhos do grupo, com a intenção de quebrar a linha narrativa da trama e trazer uma visão crítica sobre algo que aconteceu ou vai acontecer. Outro elemento que se destaca é o espaço “desconstruído” também é um recurso que marca o trabalho da ZAP, por nos encontrarmos em um galpão, com arquitetura peculiar e não próxima a um edifício teatral convencional, o espaço ou área cênica de nossos trabalhos costuma revelar os bastidores dos espetáculos, sem barreiras com o público.

Se existe algo que é importante destacar nas oficinas é o seu sentido de horizontalidade entre artistas de diferentes experiências e idades. Mesmo entre aqueles que são considerados do núcleo profissional da ZAP 18 e alguns recém-chegados. Essa característica diversa de vozes e experiências de vida e artística é, aliás, algo presente nos trabalhos da ZAP 18 desde sua abertura, em 2002. Esse encontro geracional marca o dia-a-dia do espaço. Cada um contribuiu com suas vivências e com sua bagagem. As oficinas com participação de gente “do teatro” apenas potencializou algo que já era feito. Dessa maneira, o trabalho da ZAP reflete mais uma complexidade social (agregando, inclusive, pessoas que vivem em diferentes regiões da cidade, com suas respectivas realidades) do que a excelência artística de seus intérpretes. Isso, seguramente, não quer dizer que o grupo não busque fazer o melhor trabalho artístico ao seu alcance em prol de um discurso ou posição política, mas sim reconhecer e respeitar a diferença entre pessoas com vidas e trajetórias diferentes. É uma espécie de mosaico social do país e do mundo que vivemos hoje. O teatro como palco/retrato da realidade que o rodeia. Assim, na ZAP 18,

o trabalho artístico sempre foi “da porta para fora”, em um diálogo constante entre o que vem da rua e como isso nos afeta em nossa rotina de artistas.

É bom lembrar que antes do artista vem o ser (homem-mulher), depois o cidadão e finalmente, desembarcamos no teatro e suas questões próprias. No caso do trabalho da ZAP 18, independentemente do nível do aluno ou do artista, essas camadas são atritadas, pensadas, repensadas e colocadas em cena. Para um trabalho de análise crítica da sociedade, é fundamental que o sujeito/cidadão/ator saiba do que está falando. E saiba se posicionar diante daquilo. Contra ou a favor? Por que? Quais argumentos te levam a pensar dessa maneira? E assim por diante. Um teatro com caráter transformador, iconoclasta só será possível se aqueles envolvidos saibam defendê-lo.

Nesse sentido, nossas oficinas de capacitação sempre foram de uma diversidade e de uma riqueza interessantes. Por meio delas, conhecemos artistas com os quais estabelecemos outras pontes e compartilhamos interesses comuns. Alguns deles fizeram outros trabalhos conosco, permaneceram próximos e ativos dentro do espaço. Em suma, a Oficina de Capacitação sempre foi um fértil laboratório de experimentação para algumas proposições que foram levadas aos trabalhos do grupo considerado “profissional”. E alguns alunos dessas oficinas passaram a integrar esse coletivo artístico que é a ZAP 18.



A realidade invade o espaço

O impacto das temáticas sociais do bairro é tamanho no trabalho profissional do grupo, que ocorreria uma mudança paradigmática na construção de linguagem e na escolha do que seria matéria de interesse da ZAP 18 de nossos espetáculos. Nos quatro primeiros anos no bairro, o fato de estar na periferia não tinha se revelado plenamente na cena, com montagens ainda inspiradas em clássicos canônicos da dramaturgia, como “O Sonho de Uma Verão” (2001), “A Menina e o Vento” (2003), “Uma Balada... Uma Parábola” (2004) e “SuperZéroi” (2005).¹ Em 2006, contudo, no processo de montagem de “Esta Noite Mãe Coragem” – livre adaptação do clássico “Mãe Coragem e seus Filhos”, de Brecht, escrita por Antonio Hildebrando – a ZAP 18 aposta em uma dramaturgia aberta, que

¹ “Uma Balada... Uma Parábola” se inspirava no poema “A Balada do Soldado Morto, de Bertolt Brecht e “A Parábola das Três Transmutações” de Friedrich Nietzsche; já “SuperZéroi” era um texto original de Carlos Rocha, que retratava a história de quatro amigos que pretendiam se transformar em super-heróis. Os dois espetáculos foram dirigidos por Carlos Rocha.

aproxima a temática, do original de Brecht,² do embate entre as periferias das grandes cidades brasileiras com a polícia. Inspirados por narrativas reais do livro “Cabeça de Porco”,³ nossa “Mãe Coragem” era atravessada pelas histórias de violência que se repetem nas esquinas das periferias das metrópoles. O primeiro ato da peça trazia uma trama que se passava em uma favela, no dia seguinte a uma apresentação de teatro interrompida por um tiroteio. Lá Ana Felinto (espelhada em Ana Fierling também do original de Brecht) tenta criar seus dois filhos, vendendo produtos contrabandeados e algumas drogas ilícitas. Assim como a “Mãe Coragem” de Brecht, nossa mãe periférica brasileira não percebe que sua atividade “econômica”, se podemos assim dizer, é a ruína de sua família: seu filho mais novo se envolve com Grandão, o chefe do tráfico da comunidade e acaba morrendo em um acerto de contas. Grandão também não consegue fugir da sina comum aos criminosos do tráfico: morrer jovem.

No caso dele, a polícia, que antes era subornada e “acalmada” pelo criminoso se rebela contra ele e o mata friamente. Passada em 2020, a peça ainda prospectava assuntos que são recorrentes na discussão sobre criminalidade no Brasil, como a diminuição da maioridade penal. Em 2020, a maioridade passaria para apenas 8 anos de idade. Também há a construção de um muro para cercar a favela e dar acesso aos moradores por catracas, cada um terá um

2 Escrita em 1939, “Mãe Coragem e Seus Filhos” narra a saga de Ana Felinto, comerciante que percorre os dois lados da Guerra dos 30 anos, vendendo para os dois exércitos em conflito. Seus três filhos são mortos durante o confronto. Sua contradição é não perceber que a mesma guerra que lhe dá o sustento, tira a vida dos seus filhos.

3 “Cabeça de Porco” (Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2005) é um livro escrito pelo rapper MV Bill, o produtor musical Celso Athayde e o antropólogo Luiz Eduardo Soares, que narra e analisa diversas histórias de violência e tráfico de drogas em favelas brasileiras.

código de barra tatuado no punho e se tiver “ficha limpa” pode ir e vir tranquilamente. Já quem tem ficha na polícia ou dívida, fica retido e precisa dar explicações à polícia.

O segundo ato da peça desconstrói a trama do primeiro. As cenas do ato anterior são evocadas e contam com desfechos diferentes. Seguindo a lógica de Brecht de que a atitude do indivíduo pode determinar a mudança em seu futuro, contrariando a ideia de destino ou de *Harmatya* – provinda do teatro grego. Além disso, os atores da peça se posicionam, compartilham histórias e reflexões acerca da violência no Brasil. Ao fim da peça, a palavra é concedida ao público, que também revela suas histórias e pontos de vista sobre o assunto.

Conforme já foi mencionado, a experiência de “Esta Noite Mãe Coragem” é um divisor de águas na trajetória do grupo, primeiro porque foi um espetáculo muito bem-recebido, visto por muita gente, longo (com mais de 100 apresentações), indicado a prêmios, participou de festivais importantes como FIT – BH e Ecum; segundo, e principalmente, porque ele abre os caminhos para o grupo investir em seu galpão, como um espaço alternativo de apresentações do seu próprio trabalho e receber parceiros em sua sede. Para além disso, a experiência precursora de “Mãe Coragem” funda no grupo o desejo de explorar uma linguagem que não se dissocia de seu espaço.

Nesse sentido, em 2009, o grupo estreia “1961-2009”, espetáculo que narra o recorte da história que lhe dá nome. O cenário da peça se estrutura como uma extensa passarela, remetendo a um sambódromo e também a uma rua, eventos e personagens históricos do país desfilam e se aproximam dos dias atuais. Na peça, as narrativas

dos atores também servem de ponto de partida para contar parte de uma história pessoal-coletiva. Assim, são desveladas histórias relacionadas ao futebol, aos videogames, discos marcantes da música popular brasileira, a morte precoce do pai e a consequente responsabilidade prematura provinda da fatalidade, dentre outras. “1961-2009” foi um espetáculo feito e refeito, repensado, reorganizado, pois se o grupo se propunha a narrar os fatos históricos do Brasil, o exercício de pensar a História era ininterrupto. Ao longo de seus seis anos de vida, a peça foi atualizando seu nome com a chegada de um novo ano e suas novas histórias. Mas, de três anos para cá, a realidade se avultou sobremaneira e nos atropelou. Tornou-se impossível digerir a surrealidade atual dos fatos em cena. Dessa forma, em 2015, a peça fez suas últimas apresentações.

A “1961-2009” seguiu-se um longo hiato de produções do grupo, por motivos variados, como uma reestruturação de seu quadro de integrantes (pessoas partindo, outras chegando), também o investimento nas montagens do projeto ZAP Teatro Escola, especialmente da Oficina de Capacitação, mas principalmente, é importante destacar, que o hiato “criativo” se deu por conta da descontinuidade dos subsídios e fundos públicos para manutenção e estímulo a espaços e trabalhos como o nosso. Para se ter uma ideia, a última montagem do coletivo feita com dinheiro específico aprovado em alguma instância pública é justamente “1961-2009”, que estreou em 2009! No entanto, como é possível notar na descrição da trajetória de 14 anos da ZAP 18, tanto como espaço cultural e também como coletivo de criação artística, o dinheiro curto e/ou a falta de recursos nunca foi impeditivo para que o trabalho seguisse em frente. Pautados por uma ética de trabalho que nunca se baseou no

dinheiro e na remuneração, os integrantes atuais, e vários que já passaram pelo espaço, jamais conseguiram ser remunerados à altura de seu empenho e envolvimento. Entretanto, a ZAP 18 se manteve ativa apesar de vários períodos (a maioria) com orçamento curto ou quase inexistente. Mantivemos nossas oficinas, produzimos espetáculos, seguimos de portas abertas para a comunidade e para os grupos parceiros.

Assim, em dezembro de 2014, após um financiamento coletivo pela Internet, conseguimos recursos para estrear o infantil “O Gol Não Valeu!”. Com texto de Francisco Rocha, a peça versa sobre o menino Rivelino, torcedor fanático de um time de futebol que nunca ganha – o mesmo time de seu pai. Além de abordar um esporte amplamente popular, o espetáculo trazia como pano de fundo, uma relação familiar desgastada entre o pai e a mãe do menino, incapazes de se comunicar, isolados – cada um – em seu mundo. Diferentemente de espetáculos “O Gol Não Valeu!” estreou fora de “nossos domínios”, no CCBB BH, com a intenção de voltar a ocupar espaços pela cidade e levar nosso trabalho para outras regiões. Fizemos temporadas no teatro Francisco Nunes, nos apresentamos em algumas cidades do interior de Minas Gerais. O espetáculo segue no repertório do grupo.

Nesse ano tivemos uma experiência que reitera a convivência de diversos atores sociais em nossa criação com o exercício cênico *O que você tem a ver com isso?* montagem-mosaico de nossa trajetória, que começa com a dramaturgia de *Homem vazio na selva da cidade*, com texto também de Francisco F. Rocha, experimentando a linguagem da ópera-rap, nova pesquisa do coletivo e reconstrói cenas de nossa trajetória, unindo diversas narrativas costuradas

por imagens e vídeos-depoimentos. O elenco juntou atores da ZAP com integrantes de oficinas diversas e convidados como rapper Shabê. A peça participou da Mostra Teatro e Realidades do Sesc Palladium e contou com o olhar de Luciana Romagnolli, do blog Horizonte da Cena:

O teatro da ZAP 18 rechaça elitismos. Coloca em cena os cidadãos e cidadãs que vivem “no andar de baixo”, marginalizados, aqueles que estão fora do “comum”, ao mesmo tempo que se constitui em linguagem acessível e forjada no didatismo para se comunicar com um grupo mais amplo de espectadores. [...]A pergunta do título ecoa sobre os sentidos possíveis de se atribuir à obra. O próprio ato de se questionar é o que move os sujeitos. A resposta provisória, mais que isso, a resposta-semente plantada pela ZAP 18 é: união. Pela copresença dos corpos no mesmo espaço, pela união das ideias e das forças, pela conciliação, pela refutação do nihilismo e do ceticismo, pelo combate à inércia. Um coletivo que se une para se interrogar e buscar respostas, que se une para propor, criar, agir, construir. Assumir sua parcela de responsabilidade. Colocar o mundo em movimento. Encontrar novas formas de configurar a sociedade pela revisão do passado, pela reflexão crítica e pela potência coletiva de luta. (ROMAGNOLLI, 2016)

A árdua tarefa de conquistar o bairro

Em 14 anos de trajetória, podemos dizer que a ZAP 18 está bem estabelecida no lugar que ela ocupa. Somos respeitados por coletivos artísticos da cidade, que entendem a iniciativa de ir para a periferia da cidade como uma função fundamental, promovendo a descentralização da cultura na cidade. Também somos bastante procurados por vários artistas que desejam se apresentar em nosso espaço e contar com nossa “já estabelecida plateia”. No entanto, o dito público do espaço requer seus cuidados quase diários. Ele nunca está garantido, é preciso manter divulgação do espaço e do trabalho constantemente. Em uma região carente de ofertas

culturais não é de se estranhar que as pessoas não desenvolvam o gosto e o hábito de ir ao teatro.

O público do bairro Serrano e região sempre é uma incógnita. Já tivemos períodos de muita procura e interesse dos nossos vizinhos, outros nem tanto. As estratégias para conquistar esse público são diversas: carro de som anunciando a programação, jornais distribuídos no comércio, meia-entrada para moradores da região, dentre outras coisas. Já tentamos fazer um cadastro de nosso público, também tivemos a ideia de uma carteirinha dos “Amigos da ZAP” e por aí vai. Tudo na tentativa (hercúlea) de manter as pessoas próximas, mobilizadas, interessadas na programação do espaço. Mas a prática nos mostra que a casa cheia de uma noite não garante o sucesso de público da próxima sessão.

Conforme já foi dito, historicamente, no Brasil, as pessoas não são estimuladas a frequentar espaços de arte. Isso passaria por um trabalho de formação de base, que não se vê nas escolas (públicas ou particulares) do país. As pessoas, em geral, não se sentem parte desses lugares. Na periferia, então, esse quadro é ainda mais agravado. Além disso, a cultura, a arte, em uma acepção rasteira estão no “centro da cidade”. Não pertence às pessoas do subúrbio, da periferia.

Assim, um espaço de teatro na periferia também precisa romper essa barreira. Uma espécie de descrédito por estar em uma área “menos nobre” da cidade. Dentre os vizinhos, existem aqueles que sabem de nossa existência, mas não frequentam o espaço; alguns veem o galpão e sua faixada e julgam ser “mais uma igreja”; outros se perguntam se o espaço está fechado, porque “não acontece nada mais lá”.

Entretanto, ao longo desses anos, a ZAP 18, sim, conseguiu encontrar parceiros no bairro. Gente que tomou para si o espaço e o frequenta assiduamente. São minoria, mas comprovam que, na verdade, o mais importante é estimular o acesso das pessoas à cultura, em suas variadas expressões. Também que espaços na periferia são (e poderiam ser ainda mais!) capazes de tirar a arte desse altar elitista, como propriedade de uma minoria da população.

Na relação com o bairro e com o público, outro ponto que merece reflexão é a cobrança ou não de ingressos. De uns anos para cá, é sabido, que os mecanismos de fomento à cultura (Leis de Incentivo e Fundos) retiraram o poder econômico do ingresso de espetáculos de artes cênicas (e também de outras expressões artísticas). Não só porque em muitos projetos é exigido que a programação oferecida seja gratuita, mas também porque os artistas se acostumaram a ter seus trabalhos financiados por esses mecanismos e pararam de se importar com o *borderô*.

Se, por um lado, é importante que projetos sejam subsidiados, para que os artistas desenvolvam suas pesquisas de linguagem e espaços, como a ZAP 18, sejam mantidos abertos e ativos; por outro, a gratuidade, ou os ingressos muito baratos, criaram no público, o mau hábito de não pagar para frequentar os espetáculos. De tal forma, se o público de teatro já é pouco, quando se cobra ingresso, ele se torna ainda menor.

No caso específico da ZAP 18, a prática nos mostra que cobrar ingressos é algo que espanta parte do público. Se a relação construída com as escolas da região sempre foi muito boa, ela se deve principalmente pelo fato do espaço não cobrar ingressos desse público. Quando se ventila a possibilidade da cobrança, a conversa

esbarra em dificuldades financeiras dos alunos e do caixa escolar. Por outro lado, sempre acreditamos ser importante cobrar para estimular – ainda que às duras penas – uma cultura da valorização de nosso trabalho.

Há alguns anos, também tentamos essa *virada* (do gratuito para o cobrado) com nossas oficinas regulares. Nos primeiros anos do espaço, elas sempre foram gratuitas, principalmente por serem pagas por verbas de projetos aprovados. E sempre foram exitosas, com público cativo. No entanto, com o passar do tempo, sem projetos e a consequente escassez de recursos, começamos a implantar medidas para tentar retirar das oficinas parte de nosso sustento (manutenção do espaço e pagamento dos professores). A primeira delas foi a caixinha “cega” ou contribuição espontânea, isso é, uma urna que recebia as contribuições, de qualquer quantidade, no início de cada mês. A prática funcionava bem, nas oficinas de adulto, que entendiam melhor a necessidade de manter o espaço em funcionamento. Nas oficinas de jovens, experimentamos certa dificuldade em mobilizar seus pais a contribuir.

A essa experiência se seguiu a cobrança de mensalidades – ainda com valores abaixo do *mercado* de cursos livres para teatro. Algo que praticamos até hoje e que significou uma baixa considerável de nosso público de oficinas. Especialmente das oficinas para crianças e jovens. A triste suposição que fazemos é que se é para pagar, os pais preferem matricular seus filhos em uma escolinha de futebol, de língua estrangeira, de artes marciais etc. antes do teatro. No caso de oficinas mais especializadas, direcionadas a um público com experiência em teatro, tivemos uma procura interessante. Em 2016 mesmo, as oficinas de iluminação e de direção cênica contaram com

um bom público. As experiências nos dão a dimensão da dificuldade que é a autossuficiência de um espaço como a ZAP.

Hoje, podemos dizer que é impossível o espaço angariar seus recursos pelas mensalidades de seus alunos e pelos ingressos cobrados nas apresentações. Embora, ainda nos pareça possível, a médio prazo, ampliar o público pagante de ambos. Por outro lado, em um ciclo vicioso da produção artística que se acostumou a trabalhar “apenas” quando há o aporte de Leis e Fundos, é uma prova de resistência conseguir manter o espaço ativo, independente de ter ou não recursos do Poder Público. Como a segunda casa de muitos de nós, a ZAP 18 se mantém pelo empenho de seus integrantes.

Por outro lado se trazer o público é tarefa árdua e contínua, buscamos um público cativo nas escolas. Hoje temos uma rede de mais de 20 escolas públicas, municipais e estaduais que recebem mensalmente nossa programação com oferta de ingressos gratuitos para os alunos. Metade da plateia das apresentações que ocorrem durante a semana, é ocupada por alunos de EJA e professores, dividindo o espaço com o público espontâneo, do bairro e de outros lugares. Nessas sessões é comum o debate ao final com os grupos e artistas. Acreditamos que além de oferecer os espetáculos, com temáticas e linguagens variadas, é muito importante essa mediação, para que as obras possam repercutir e serem absorvidas de uma maneira mais aprofundada pelos alunos. Nessa empreitada tivemos em algumas ocasiões a parceria da PLATEIA, Rede de Formação Artística, que tem o objetivo central de gerar e estimular a experiência do espectador no teatro, pensando que esta se baseia no afeto e na reflexão criativa. Esta Rede vem sendo desenvolvida por artistas, professores e produtores e busca transformar a relação do fruidor

com a manifestação artística, alimentar a formação de espectadores e aprofundar as relações entre educação e cultura.

185

Fig. 3: Debate após espetáculo “O Urro!” de Carlos Rocha. 2014. Foto: Guto Muniz



Diálogo com a universidade

Desde sua implantação, o diálogo estabelecido com a Universidade, em especial o Curso de Artes Cênicas, hoje Teatro, da Escola de Belas Artes foi intenso e fundamental para respaldar a pesquisa e a produção artística da ZAP 18. Esse diálogo começa com a passagem de Cida Falabella pela escola, entre 2001 e 2003, como professora substituta, com destaque para a formação de educadores na Licenciatura e o trabalho com o Teatro Épico, disciplina habitualmente ministrada pelo Professor Antonio Hildebrando. O estudo de Brecht, repercute nas oficinas em curso, e sua teoria e prática vão sendo implantadas como leitura da realidade social.

O mestrado da professora, desenvolvido entre 2004 e 2006, aborda a história do grupo e faz do trabalho com os alunos, jovens e da capacitação, um dos seus objetos de estudo, sistematizando uma nova prática pedagógica do coletivo, que contamina o trabalho artístico e desemboca na criação do espetáculo “Esta noite Mãe Coragem”. A montagem, a partir do original de Brecht, sobre o qual já falamos aqui, sela essa parceria, ao contar com três professores da EBA/UFMG na montagem: Antonio Hildebrando na dramaturgia, Maurilio Rocha na trilha sonora e Elisa Belém na preparação corporal.

Além deles, foram oferecidas quatro bolsas de iniciação científica, trazendo atores-pesquisadores para o ensaio e seu olhar sobre o trabalho. No desdobramento dessa montagem o projeto “Teatro imediato: teatro x realidade”, realizado com grupos do interior, contou com os mesmos profissionais na sua coordenação e Denise Pedron, pesquisadora da performance e hoje professora do Teatro Universitário. Em 1961-2009 a parceria se manteve na dramaturgia e tivemos a participação de David Dolpi, hoje Professor Dr. da UFOP, na pesquisa musical do espetáculo.

Esses processos estão registrados na revista publicada pela ZAP, Cadernos da ZAP, trazendo artigos dos professores e dos alunos. Os Cadernos, a propósito, nascem como um desdobramento do trabalho artístico do grupo, com objetivo de que uma arte tão fugaz como o teatro, encontre um pouco mais de perenidade. Entretanto, os três números da revista publicados até hoje são desdobramentos do trabalho, ou seja, eles não são “mero” registro daquilo que fizemos para construir nossos espetáculos, mas sim reflexões a respeito de contextos que alimentaram os trabalhos.

A partir da parceria com esses professores, foi se consolidando nossa pesquisa sobre B. Brecht e Teatro x Realidade. Isso gerou grande interesse no meio acadêmico: inúmeros trabalhos de TCC, mestrado e doutorado, tiveram (e tem) a ZAP 18, seja a área de formação, seja a montagem de espetáculos como tema, em diversos recortes e abordagens.⁴

A relação com a universidade segue profícua. Atualmente, Gustavo Falabella Rocha cursa Mestrado, em Artes da Cena, com orientação da Profa. Dra. Mônica Ribeiro Medeiros. Sua pesquisa centra-se em alguns elementos fundamentais no trabalho da ZAP 18 e busca diálogo com pensadores e grupos contemporâneos que desenvolvam pesquisas e trabalhos afins. Os aspectos estudados são: a utilização não-convencional do espaço nas encenações, não recorrendo ao formato clássico, à italiana; a criação horizontal nos processos dos espetáculos; e os registros coletivos dos processos de criação, nos cadernos de protocolo⁵ adotados pelo grupo desde

4 Renata Patrícia da Silva. *Teatro em Comunidades: o encontro entre os artistas da Cia ZAP 18 e a Comunidade do bairro Serrano e entorno*. 2012. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes da UFMG, Orientador: Maurilio Andrade Rocha; Júlia Guimarães Mendes. *Teatralidade do real: significados e práticas na cena contemporânea* - Programa de Pós-Graduação em Artes/UFMG. 2011. Dissertação (Mestrado em Programa de pós-graduação em Arte/ EBA/UFMG) -UFMG, Orientador: Maurilio Andrade Rocha; Davi de Oliveira Pinto. *A Música-Gestus nos espetáculos Nossa Pequena Mahagony, Essa Noite Mãe Coragem e Um Homem É Um Homem*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - EBA/UFMG; Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha. *De Sonho & Drama a ZAP 18: A construção de uma identidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes)-EBA/UFMG, Wesley Fernando Pereira. 4403-A Zoológico. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Teatro) - EBA/UFMG; Júlia Castelo Branco Assunção. *A recepção musical do espetáculo Essa Noite Mãe Coragem*. 2008. Iniciação Científica. (Graduando em Teatro) - EBA/UFMG, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientador: Maurilio Andrade Rocha.

5 O caderno de protocolo é inspirado nas práticas de Ingrid Dormien Koudela - professora da ECA-USP, que se espelhando numa prática de Brecht e seu teatro didático - adota o registro coletivo dos encontros. Esse caderno, que não obedece à rigidez formal de uma ata ou de um relatório, é o registro poético, não-formal da criação cênica feita por todos os participantes dos ensaios.

o espetáculo “1961-2009”, a prática também se tornou extensiva às oficinas do grupo. Gustavo também é responsável pela direção e orientação dramatúrgica do espetáculo “Maria Farrar”, trabalho de conclusão de curso em teatro, na UFMG, de Dominique Machado Bezerra. A peça se inspira no poema “A Infanticida Marie Farrar”, Bertolt Brecht, que revela a trágica história de uma menina de 9 anos, que sofre toda sorte de violações até ficar grávida, conceber o filho e matá-lo logo após o parto. A história trágica da jovem Maria serviu para a discussão de questões ligadas às mulheres atualmente, num país com herança machista e conservadora, como o Brasil.

Outra prova da relação constante e rica com o universo acadêmico é a quantidade de alunos da graduação em teatro, da UFMG, que se envolvem com as oficinas da ZAP 18. Além deles, as propostas atraem atores formados ou em formação em outros importantes cursos de Belo Horizonte e também de fora da cidade, como o Teatro Universitário (T.U.) e a formação técnica do Cefar, Centro de Formação do Palácio das Artes. Para se ter uma ideia dos 14 atores de “Coletivo 4403A – Zoológico”, espetáculo provindo de nossa Oficina de Capacitação, 7 foram ou são alunos da Graduação em Teatro, da UFMG; 1 é formado em Teatro pela UFOP, em Ouro Preto; 2 são provindos do T.U.; 1 passou pelo Cefar e 3 demais contam com formações mais livres, com passagens por programas como o Arena da Cultura – organizado pela Fundação de Cultura e também pelas oficinas livres de teatro oferecidas pela própria ZAP 18.

Para um grupo que está na periferia, ter laços sólidos com a comunidade acadêmica representa importante reconhecimento e apoio, que ajuda a abrir portas e dar credibilidade ao trabalho,

em tempos em que o artista é tratado hora como um “vagabundo”, hora como “aquele que mama nas tetas do estado”. Ser visto como um espaço de produção e difusão de conhecimento, através da arte e da cultura, é essencial.

Fig. 4: Coletivo 4403A Zoológico. Oficina de Capacitação 2015. Foto: Gladstone Lopes



Em obras

O fazer teatral e cultural é algo volátil em nossa sociedade. Temos poucas pesquisas quantitativas e qualitativas que registrem e analisem nosso impacto na vida das pessoas. Nossas tentativas nesse sentido não tiveram êxito, nem recursos. Nossa existência enquanto grupo, escola livre, espaço é ameaçada todos os dias das mais diversas formas. Se a instabilidade econômica nos afeta, a onda conservadora e o ataque aos direitos duramente conquistados, constituem um risco ainda maior. Em Belo Horizonte, temos

um poder público omissivo, que tenta fazer política cultural ancorado em leis de incentivo e aposta numa cidade-fachada de grandes e caríssimos eventos.

O estado tem iniciativas interessantes, mas não tem o aporte necessário para impactarem positivamente a complexa e multifacetada área cultural. E no plano federal, o que foi construído enquanto pensamento filosófico da cultura, vêm sofrendo um paulatino desmonte, que terá graves repercussões, não só para artistas e trabalhadores, mas principalmente para a população, alvo principal dos programas.

Diante desse quadro podemos dizer que nos cabe o papel tanto da resistência como o da *re-existência*, ecoando o diretor teatral carioca Amir Haddad. Reinventar as formas de agir e estar no bairro, estreitar os laços que nos unem à educação. Juntar forças com lutas que debatem a ocupação livre e plena da cidade e por nenhum direito a menos, são os desafios que nos impulsionam. Em épocas de crise: fazer em dobro. Assim pretendemos seguir. Apesar de.

COSTA, Iná Camargo. Política cultural & cultura política. **Caderno de Folias**, São Paulo, n. 7, p. 24-66, 2005.

ROMAGNOLLI, Luciana. **A união dos sujeitos políticos**. <http://www.horizontedacena.com/category/coberturas/>

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 147 p.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo** - razão e emoção. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. 308 p.

POS

FÁ

CIO

Pablo Gobira

Marco Paulo Rolla

Yuri Simon da Silveira

Flávia Lemos

Como foi afirmado na apresentação, e visto nos capítulos anteriores, este livro buscou apresentar discussões sobre o campo cultural, bem como trazer ao debate experiências do campo artístico e cultural.

Para isso, os diversos convidados a contribuir com esta obra trouxeram suas reflexões que enriquecem o debate em andamento não apenas no contexto da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), de onde este livro parte e é publicado, mas para todos aqueles envolvidos com a discussão, pesquisa e criação de Planos de Cultura dentro das Instituições de Ensino Superior (IES). Obviamente, o livro também contribui amplamente – além da relação cultura e universidade – com o campo das políticas de cultura, tendo em vista que as discussões aqui contidas compõem uma rede também extensa de iniciativas do campo.

Vemos essas contribuições, justamente, enquanto tecemos desde a apresentação as relações entre os capítulos. No primeiro capítulo, por exemplo, o professor George Yúdice refletiu sobre a passagem de uma sociedade sem relato (Néstor Garcia Canclini) para uma gestão da sociedade. O autor pensou a cultura a partir de sua dimensão de gestão, o que é afim com as perspectivas de criação de um plano de cultura na universidade. O teórico mostrou como os gestores – que

também podem ser artistas, professores, curadores etc. – aparecem como novos atores no contexto da política cultural e como a sua atuação pode contribuir com a formação de novas políticas.

No segundo capítulo, a pesquisadora Lia Calabre trouxe um histórico do contexto cultural atual no país, bem como o analisou a partir dos avanços dos estudos de políticas culturais no contexto das políticas públicas. A autora também apontou os acontecimentos recentes do Brasil relacionados à cultura, ocasionados pela mudança da presidência da república, bem como o fechamento e posterior reabertura do Ministério da Cultura.

Em seu capítulo, Isaura Botelho avaliou o contexto atual das relações entre universidade e cultura, apresentando o panorama dos últimos anos frente às recentes mudanças no Governo Federal. Para a pesquisadora as universidades têm um papel fundamental no enriquecimento da vida cultural. Desse modo, é importante o incentivo público nas mesmas – como o Programa Mais Cultura nas Universidades – bem como a construção de um plano de cultura próprio às IES.

Relacionando a cultura e a recente história democrática do Brasil, os professores José Márcio Barros, Núbia Braga Ribeiro e a mestrandia Camila de Alvarenga Assis e Silva, no quarto capítulo, discutiram as evoluções das políticas públicas de cultura e da comunicação com base na dimensão democrática e da participação. A especificidade de sua reflexão contribui para o panorama que os capítulos anteriores vinham traçando.

No quinto capítulo, através de um exercício poético, o professor Mário Chagas contribuiu conosco neste livro provocando-nos a pensarmos nos espaços da memória. Chagas nos mostra o

caráter de tecnologia social que os museus sociais têm e, assim, podem inovar na sociedade a partir do poder libertador que há na memória. Ao mesmo tempo, o autor nos advertiu sobre a utilização desse poder para a manutenção do *status quo* e para a submissão da maioria quando a memória fica restrita e sob controle de alguns. Isso assinala a urgente necessidade de se pensar o patrimônio cultural (sobretudo acervístico) que a universidade detém e na promoção do acesso pleno a ele tanto para pesquisa quanto para tratamento e conhecimento do público em geral.

Os cinco primeiros capítulos conservam uma grande relação com o Programa Institucional de Extensão de onde parte a proposta desta coletânea. Além das discussões sobre o contexto cultural contemporâneo, a relação das políticas públicas nacionais e a universidade, há também a dimensão da memória, importante para compreendermos a cultura através dos registros de suas ações e histórica. Acreditamos que a composição do sexto capítulo do livro, escrito pelos coordenadores do Programa e organizadores desta obra, deixa mais explícita a relação com os outros capítulos do livro.

Essa relação fica ainda mais clara ao lermos o sétimo capítulo. Maria Aparecida Vilhena Falabella e Gustavo Falabella relatam e avaliam o projeto ZAP 18, Zona de Arte da Periferia. De certo modo, o capítulo está próximo tanto dos relatos do Programa, quanto dos relatos e avaliação realizados por Mario Chagas sobre as novas experiências de museus. A experiência do ZAP 18 é importante por se vincular às ações que se tornaram visíveis devido aos avanços das políticas culturais dos últimos 20 anos.

Com a leitura da obra a rede de conceitos, avaliações históricas e da atualidade das políticas públicas aparece naturalmente ao

leitor. Com este livro, cremos que estão postos os passos que avaliamos serem necessários para o desenvolvimento de um Plano de Cultura da UEMG. A participação da comunidade interna da IES e de seu entorno, a promoção do acesso e visibilidade das iniciativas já empreendidas, a descoberta de uma ou várias vocações da universidade passam a serem passos e tarefas a serem dadas em conjunto. A responsabilidade é da gestão universitária, mas ao conseguir realizar uma conferência de cultura essa responsabilidade passa a se distribuir e abrir cada vez mais aos saberes variados de quem produz e acessa a cultura.

A partir do projeto aprovado dos Programas Institucionais de Extensão da Pró-Reitoria de Extensão da UEMG no Comitê de Ensino, Pesquisa e Extensão (COEPE), no ano de 2013, a universidade deu um passo. Esse passo marcou como seria a caminhada e sinalizou desde o princípio que ela não seria fácil. Como se viu aqui, mesmo não sendo fácil o Programa persistiu e novos passos foram dados. Os esforços para novos passos continuam a serem empreendidos e a edição deste livro pode ser considerada a mais convincente prova disso.

Os organizadores

SO

BRE

OS AUTORES

Camila de Alvarenga Assis e Silva

Graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2009) e em Gestão de Organizações do Terceiro Setor pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2014). Mestranda do PPG em Comunicação da PUC Minas. Participa do Grupo de Estudos Diversidade Cultural e Midiática.

Flávia Lemos

Graduada em História pela Universidade Federal de Goiás - UFG (1999) e mestre em História Social e das Ideias pela Universidade de Brasília - UNB (2003). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da UNB, área de concentração Sociedade, cultura e política e linha de pesquisa Ideias, historiografia e teoria. Professora dos cursos de graduação em História, Jornalismo e Psicologia da UEMG, unidade Divinópolis. Coordenadora do Centro de Memória da UEMG - Unidade Divinópolis. É coordenadora do Programa Institucional de Extensão (UEMG) Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura.

George Yúdice

George Yúdice é professor titular do Programa de Estudos Latino-americanos e do Departamento de Línguas e Culturas Modernas da Universidade de Miami. É diretor do Miami Observatory on Communication and Creative Industries. É autor, entre outros títulos, de *Política Cultural* (Gedisa, 2004); *A Conveniência da Cultura: Usos da Cultura em uma Era Global* (Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005); *Nuevas tecnológas, música y experiencia* (Gedisa, 2007); e *Culturas emergentes en el mundo hispano de Estados Unidos* (Madrid: Fundación Alternativas, 2009). É editor do número especial Políticas Culturais para a Diversidade: Lacunas Inquietantes da Revista Observatório do Itaú Cultural, núm. 20 (2016). Está preparando *Cultura e valor: Ensaio sobre literaturas e culturas latino-americanas* e *Cultura y política cultural en América Central: 1990 a 2016*. Tem mais de 150 ensaios sobre estudos culturais e literários. Fez muitas consultorias para várias organizações internacionais e Ministérios e Secretarias da Cultura em vários países latino-americanos. Está no comitê editorial de *Z Cultural* (Revista do PACC), *International Journal of Cultural Policy*; *Cultural Studies*; *Found Object*; e *Topía: Canadian Journal of Cultural Studies*.

Gustavo Falabella Rocha

Mestrando em Artes/Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG, possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2005). Trabalhou como Jornalista e tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro. Desenvolve um intenso trabalho como ator e pesquisador na Companhia ZAP 18 desde a sua fundação.

Isaura Botelho é doutora em Ação Cultural pela ECA/USP. Fez um pós-doutorado na França, voltado para o exame das pesquisas sócio-econômicas na área da cultura realizadas naquele país. Gestora cultural desde 1978, se especializou, ao longo de sua carreira, em planejamento e formulação de políticas públicas de cultura, ligada a instituições do governo federal: Funarte, Biblioteca Nacional e o próprio Ministério da Cultura. É autora de livros, artigos e ensaios sobre política cultural; tem ministrado cursos em diferentes instituições nacionais e do exterior, bem como tem prestado consultoria a instituições tanto no plano da formulação de políticas quanto no de formação de gestores, sendo uma das coordenadoras da Especialização de Gestores do Nordeste, promovida pela Fundação Joaquim Nabuco, UFBA, apoiada pelo MINC. Como pesquisadora coordenou a pesquisa sobre “O Uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo” no Centro de Estudos da Metrópole, em São Paulo, organismo ligado ao CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, além de participar em pesquisas de outras instituições.

José Márcio Barros

Professor e Pesquisador do PPG em Comunicação da PUC Minas e do PPG em Artes da UEMG. Graduado em Ciências Sociais pela UFMG (1980), Mestre em Antropologia Social pela UNICAMP (1992) e Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2003). Professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação da PUC Minas, além de integrar o corpo docente do Curso de Comunicação Social. Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Cultura

e Sociedade da UFBA. Coordena o GP Observatório da Diversidade Cultural, integra o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT, coordena o Programa Pensar e Agir com a Cultura e integra a Rede de Pesquisadores em Políticas Culturais.

Lia Calabre

Doutora em História (UFF), pesquisadora adjunta da Fundação Casa de Rui Barbosa e atual chefe do setor de estudos de Política Cultural. Professora do PPG Memória e Acervos – FCRB e de políticas culturais dos MBAs de Gestão Cultural Universidade Cândido Mendes e da Fundação Getúlio Vargas – FGV/RJ. Foi presidente da FCRB (2015-2106). Membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Cult/UFBA. Autora de *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI* (Ed. FGV, 2009), organizadora de livros e autora de diversos artigos sobre política cultural.

Marco Paulo Rolla

Professor da Escola Guignard da UEMG. Graduado (1991) e mestre em Artes (2006) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Nos anos de 1998-1999 fez residência artística na Rijksakademie van Beeldende Kunsten em Amsterdam, Holanda. Editor, coordenador e criador do CEIA- Centro de Experimentação e Informação de Arte. Fez parte de várias exposições coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. É membro do Laboratório de Poéticas Fronteiriças [<http://labffont.tk>] e coordenador do Programa Institucional de Extensão (UEMG) Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura.

Atriz, diretora e professora de teatro. Possui graduação em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG e é Mestre em Artes/Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Atuou como professora de teatro em diversos cursos livres e também em Faculdades de Belo Horizonte. Participou do Conselho Municipal de Cultura (COMUC), como representante titular da área de Artes Cênicas. Foi eleita para o cargo de Vereadora na cidade de Belo Horizonte em 2016. Fundadora da Cia Sonho e Drama, atual Zona de Arte da Periferia, ZAP 18.

Mario Chagas

Poeta, museólogo e doutor em Ciências Sociais. Professor da Escola de Museologia e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS-UNIRIO). Professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Museologia (PPGMUSEU - UFBA) e professor visitante da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa, com atuação no Departamento de Museologia.

Núbia Braga Ribeiro

Professora da Faculdade de Políticas Públicas da UFMG. Graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (1989), mestre em História Social pela USP (1996) e doutora em Ciências na área de História Social pela USP (2008). Coordena o Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Gestão Pública na modalidade a distância do Programa PNAP/CAPES/MEC da Universidade Aberta do Brasil.

Pablo Gobira

Professor doutor da Escola Guignard (UEMG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (UEMG). Membro pesquisador e gestor de serviços da Rede Brasileira de Serviços de Promoção Digital do IBICT/MCTI. Coordenador do grupo de pesquisa (CNPq) Laboratório de Poéticas Fronteiriças [<http://labfront.tk>]. Coorganizador dos livros “Configurações do pós-digital” (2017, no prelo), “Jogos e sociedade” (2012) e “Lado B” (2011). É coordenador do Programa Institucional de Extensão (UEMG) Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura.

Yuri Simon da Silveira

Professor na Escola de Design da UEMG. Mestrando em Design e Sustentabilidade pela Escola de Design da UEMG, com pesquisa em Design Cênico. Possui Pós-graduação *Lato Sensu* em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard - UEMG (2004). É coordenador do Programa Institucional de Extensão (UEMG) Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura.

Este livro foi elaborado no âmbito de projeto da Editora UEMG, publicado no edital nº 002/2017, no Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG.

O texto foi composto em Chaparral Pro. A capa e aberturas de capítulo foram compostos em Impact.

A capa foi impressa em papel couchê fosco 300 g/m². O miolo foi impresso em papel offset 120 g/m². Sua impressão foi feita na Gráfica CS em Presidente Prudente, SP, no ano de 2017. Tiragem de 300 cópias.