

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

n.07
nov/2018

Sesc

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

ARTES GRÁFICAS Hélcio Magalhães

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADORES Claudinéli Moreira Ramos, Dalton Lopes Martins e Daniela Ribas Ghezzi

REVISÃO Tatiane Ivo

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Magno Studio e Walter Cruz

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

sescsp.org.br/revistacpf

Sesc

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

5 **Danilo Santos de Miranda**

DOSSIÊ: MAPEAMENTO E GESTÃO PARTICIPATIVA PARA A CULTURA

7 Sociedade civil e gestão da cultura: relevância e meios para a participação
Tatiani Távora

21 Painel mapas culturais: uma experiência de análise de dados
Thaís Rigolon, Caroline Mazzonetto, Heloísa Mubarack e Ana Cláudia Tolezano

39 Construção participativa de indicadores culturais: o caso do consórcio do grande ABC
Ana Mesquita

51 As práticas da cultura digital
Dalton Lopes Martins

61 Informações culturais no Estado de São Paulo: a Matriz Parametrizada de Ações Culturais – MaPA
Liliana Sousa e Silva

74 Práticas culturais *on-line* e plataformas digitais: desafios para a diversidade cultural na internet
Luciana Piazzon Barbosa Lima

90 Outras redes: desafios para uma interação efetiva entre artistas, públicos e instituições por meio de plataformas digitais participativas
Mariana Barbosa Pimentel

108 Parâmetros comuns para avaliação orçamentária e financeira na área cultural: plano orçamentário das organizações sociais de cultura
Marianna Percinio M. Bomfim

128 Pluralismo institucional ou arranjos sobrepostos? Preâmbulo para uma taxonomia das instituições culturais brasileiras
Sérgio Martins da Cruz

143 A construção de bancos de dados inclusivos: potencialidades e dificuldades
Kaian Nóbrega Maryssael Ciasca

154 Inteligência Artificial e Big Data na gestão cultural
Leonardo Germani

165 Cultura e informação no mundo real (ou como sonhar rumos coletivos de um mundo sem mais sonhos coletivos?)
Claudinéli Moreira Ramos

ARTIGOS

177 Falsificação e o dogma da autenticidade
Marlon J. A. dos Anjos

195 A Revolução Russa e a criação das políticas culturais
Antonio Albino Canelas Rubim

212 Arte Mágica: a filha bastarda da modernidade
Ricardo Harada

228 Práticas infocomunicacionais e mediações na cultura da convergência
Marco Antônio de Almeida

243 Questões contemporâneas do patrimônio cultural
Sabrina Fontenele e Silvio Oksman

SUMÁRIO

GESTÃO CULTURAL

255 No coração de São Paulo, posso ser
Mariane Blotta Abakerli Baptista

274 Para além da capital - análise da influência do Edital ProAC Território das Artes no interior do Estado de São Paulo
Ademir Apparício Júnior, Andreia Mingroni Besteiro, Bianca Soares Dorini, Cassiane Tomilhero Frias e Marcos Tadeu Camargo da Silva

288 Educativos em trânsito: as concepções das empresas de ação educativa para as exposições do Sesc SP
João Carlos Doescher Fernandes

ENTREVISTA

307 Entrevista com José Murilo Costa Carvalho Junior

RESENHA

319 As permanências da morte
Juliana Schmitt

FICÇÃO

325 A nossa ciência
Antônio Xerxenesky
Ilustração
Lúcia Rosa

NARRATIVAS VISUAIS

332 (In)visibildades Urbanas
Alexandre Urch

APRESENTAÇÃO

As novas formas de sociabilidade em rede e as diferentes práticas de participação social têm produzido efeitos de maneira transversal em diversas áreas do conhecimento e nos principais fenômenos sociais e tecnológicos que temos observado no início do século XXI. A cultura, em sua diversidade polissêmica, não apenas reverbera esses efeitos na formulação de suas práticas como também os potencializa pela diversidade de linguagens, formas de atuação e modos de intervenção social. Articular conhecimentos e formular questões a partir desse cenário se torna um enorme desafio, dada a necessidade da combinação de diferentes áreas do conhecimento e da intrínseca interdisciplinaridade que se torna requisito do processo.

As práticas da gestão cultural precisam também ser pensadas a partir dessas perspectivas, onde novos fenômenos em rede não apenas produzem tipos de sociabilidade que ainda carecem de estudos na perspectiva cultural, mas também originam dados e fontes de informação que influenciam de maneira significativa a produção de novas formas de mapeamento cultural e possibilidades de atuação coletiva e de gestão participativa.

As tecnologias de informação e comunicação (que favorecem o sistema produtivo da cultura e o consumo cultural), o surgimento de novos atores e as transformações de suas participações na formulação de políticas culturais, a ampliação do acesso a informações para a elaboração de políticas públicas e a transparência nos processos de gestão são algumas das inovações que estimulam a conversão do papel do indivíduo, de espectador consumidor da cultura para participante ativo na gestão da cultura. Essas novas práticas e possibilidades estruturais ampliam o potencial transformador da cultura.

Entendendo a complexidade da articulação desses temas, o dossiê "Mapeamento e gestão participativa para a cultura" apresenta possíveis formas de conexão a partir de estudos de caso práticos no âmbito da gestão cultural, sobretudo a partir de experiências nacionais e internacionais de políticas públicas.

Os artigos que compõem esta edição foram elaborados pelo grupo de estudos "Mapeamento e gestão participativa para a cultura: a construção de novas relações e institucionalidades", organizado pelo Centro de Pesquisa e Formação e coordenado por Daniela Ribas, Claudinéli Ramos e Dalton Martins. O grupo se dedicou ao longo de 2017 à articulação de conhecimentos e estudos de caso sobre as novas formas de sociabilidade em rede, práticas de participação social, novas institucionalidades, produção e análise de dados e gestão cultural. Nesta edição, o leitor encontra artigos

que abordam questões como: construção coletiva de indicadores culturais; práticas culturais on-line e plataformas digitais participativas; práticas da cultura digital; mapeamento colaborativo da cultura; entre outros.

A revista traz também artigos de variadas temáticas, elaborados por pesquisadores que participaram da programação do Centro de Pesquisa e Formação. A relação entre a arte e a falsificação e a superação do valor da autenticidade foram examinadas por Marlon dos Anjos em seu artigo, enquanto Ricardo Harada traz em seu texto a formação da arte mágica moderna. Elaborado pouco depois do centenário da Revolução Russa (2017), Albino Rubim analisa os enlaces entre política e cultura naquele momento singular da história. Marco Antônio de Almeida, por sua vez, aborda processos do universo das Histórias em Quadrinhos a partir da constatação do descentramento e disseminação das informações e dos saberes, mediados pelas tecnologias de informação e comunicação. Por fim, Silvio Oksman e Sabrina Fontenelle tratam de temas relacionados ao patrimônio cultural na cidade contemporânea.

Na seção Gestão Cultural, ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural produziram três artigos relacionados aos seus trabalhos de conclusão do curso. Dialogando com o tema do dossiê, o especialista em políticas digitais, José Murilo Costa Carvalho Junior, é o entrevistado desta edição, em que trata da área de cultura digital do Ministério da Cultura e de políticas para acervos digitais.

A historiadora Juliana Schmitt resenha o livro *Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais*, organizado por Maurice Godelier, publicado pelas Edições Sesc em 2017, anunciando a profundidade da coletânea com os seguintes dizeres: "a morte pertence aos vivos. Aos que se vão, há a imensidão ou o vazio – nunca saberemos ao certo. Aos que ficam, a complexa tarefa de tentar dar sentido à vida e ao seu fim".

A arte educadora e artista visual Lúcia Rosa ilustra o conto "A nossa ciência", do escritor e tradutor Antônio Xerxenesky. Ao final da revista, os leitores encontrarão um ensaio de fotos de Alexandre Urch, que ministrou um curso sobre fotografia de rua intitulado *(In)visibildades Urbanas* no Centro de Pesquisa e Formação no início de 2018.

Boa leitura!

Danilo Santos de Miranda
Diretor do Sesc São Paulo

SOCIEDADE CIVIL E GESTÃO DA CULTURA: RELEVÂNCIA E MEIOS PARA A PARTICIPAÇÃO

Tatiani Távora[1]

RESUMO

Este artigo nasce da carência no entendimento das motivações que levam a sociedade civil, organizada ou não, a envolver-se de forma ativa no campo da gestão participativa da cultura. O texto visa construir ou desconstruir as motivações que aproximam ou distanciam as pessoas desse lugar de interferência na gestão da cultura e da identidade do corpo social. A matéria busca levantar métodos e práticas que possibilitem o distanciamento da sociedade civil do lugar de "apenas" consumidor da cultura, métodos esses que possibilitem traçar um caminho de investigação que possa vislumbrar meios pelos quais a população participe de maneira ainda mais significativa da gestão da cultura – ou ao menos que possam aproximá-la do interesse de como pode se dar o funcionamento da gestão participativa. Esta pesquisa diverge da ideia de que o lugar da sociedade civil seja apenas de espectador que outorgou a outras pessoas, especialistas com seu *habitus*[2] diferente do *habitus* que a maioria de nossa sociedade tem, o poderio sobre as decisões de gestão da cultura.

Palavras-chave*:* Gestão. Cultura. Participação. Gestão.

ABSTRACT

This article rises from the need of understanding the motivations which lead a society, organized or not, to take part actively in the field of participative cultural management. Building or deconstructing the motivations which bring people close or apart from this place of interference in cultural management and from the identity of the social block. Raising methods and practices which enable the distancing from this society to the position of mere consumers of culture, methods which will provide

[1] Escritora, produtora e gestora cultural. Formada no Curso Sesc de Gestão Cultural, turma 2016/2017. Atua em diversos projetos culturais nas cidades da região metropolitana da Baixada Santista/SP. Escritora colunista e de artigos publicados pela web. E-mail: tatianitavora@gmail.com.

[2] A diferenciação dos hábitos e das atitudes culturais não depende só das diferenças das condições de vida, de trabalho, dos níveis de educação, ou, mais amplamente, do ambiente sociocultural dos indivíduos. Ela também depende diretamente de características ligadas à educação recebida na infância e na adolescência no seio da família, que dá toda a sua força ao conceito de *habitus* mobilizado na sociologia de Pierre Bourdieu (COULANGEON, 2011).

the possibility of tracing a path of investigation in order to find means through which the population can significantly participate in this management, or at least bring people to become interested in the functioning of participative management. So that the society will no longer be passive spectators, who lay upon specialists and their knowledge built far from the comprehension of common society, the control over decisions regarding cultural management.

Keywords*:* Management. Culture. Participation. Education.

INTRODUÇÃO

Trabalhar na gestão em âmbitos públicos (sociais, culturais, etc.) significa viabilizar ações que respondam às necessidades de uma sociedade (RAICHELIS, 2000, p.1). Uma vez que essas necessidades, que nascem na sociedade, são o âmago em uma política pública, podemos afirmar que a sociedade é o início (origem das necessidades) e o fim das políticas e gestões em uma sociedade.

Não há como diagnosticar uma realidade sem que haja um diálogo permanente com a sociedade civil, instância central desse processo de gestão participativa da cultura. E quem poderá melhor auxiliar nesse processo de diagnóstico que aqueles que, usando de analogia, sofrem com uma possível "doença" e com os sintomas dela?!

Com o desvendamento da realidade, caberá ao especialista traduzir isso de maneira que se encaixe dentro de uma literatura especializada, auxiliando no enredamento das hipóteses, transformando-as em possíveis resoluções para a gestão.

> Para pensar uma política e uma gestão de cultura que sejam eficazes, é preciso conhecer o que acontece em seu entorno e traçar metas de desenvolvimento do repertório da informação cultural de determinada comunidade, sem preconceitos elitistas e populistas. (BOTELHO, 2016, p. 43)

O presente artigo não tem como premissa desconsiderar, em nenhuma hipótese, a vasta instrução com a qual os acadêmicos e especialistas contribuem para o pensamento cultural. Apenas, uma vez valorizada a presença desse conhecimento, entender que a sociedade pode voltar seu olhar para a existência não majoritária que exerce nessa participação na gestão.

Cabe-nos aqui apontar se, uma vez esmiuçadas as razões que possibilitam uma maior participação da sociedade nesse trâmite de gestão, ela se

torna reconhecida pelo corpo social como uma vertente importante dentro do leque abrangente do pensamento cultural. Ou seja, vislumbrar a hipótese de que, uma vez que a sociedade civil experimente a participação ativa no processo da gestão da cultura, dê início a um processo de compreensão de que seu engajamento também é fundamental no campo cultural. Em analogia, seria como constatar que o sucesso de um espetáculo teatral esteja intimamente ligado ao interesse e à participação da sociedade como público daquela expressão artística.

Antes mesmo de discorrer sobre métodos que contribuam para uma maior participação dos membros da sociedade, caber-nos-á investigar e apontar possíveis fatos que contribuam para que essa atuação não seja majoritária dentro do campo da gestão participativa da cultura.

Há a consciência de que a participação civil nesse processo nunca atingirá a totalidade, uma vez que se acredita que o termo "participação massiva" não tenha ligação com a obrigatoriedade de participação de toda a sociedade civil. Mas, antes, nos cabe apontar práticas de participação que instiguem o imaginário do coletivo não especializado sobre a importância de sua participação e, com isso, aumentar o número de participantes da sociedade civil no planejamento e nas tomadas de decisões sobre o fazer cultural.

> Lazer são serviços que o consumidor se proporciona a si mesmo; nesse sentido, a satisfação que deles retira é indissociável do fato de que ele próprio é seu produtor. Como lazeres, essas atividades perdem seu sentido se forem delegadas. Lazeres são atividades não delegáveis. (HERPIN; VERGER apud BÉRA; LAMY, 2015, p. 58)

Se pudéssemos traçar um paralelo sobre o significado de "lazer" aqui empregado associando-o ao pensar cultural, poderíamos chegar ao consenso de que a cultura ou as decisões sobre a sua gestão não poderiam ser delegadas única e exclusivamente a grupos em que não estivessem inclusos membros da sociedade civil. Partindo dessa premissa, a identidade cultural de uma sociedade poderia ser identificada de maneira ainda mais intrínseca em sua população se a ela fosse dada a permissão deliberada de tomar as suas decisões ou, ao menos, se estivesse ostensivamente nítido o fato de que suas opiniões têm lugar significativo nessa mesa de debate.

COMO É DEFINIDO O ATO DE PARTICIPAR

Para dar um direcionamento à presente discussão, primeiro vamos definir os possíveis significados do termo "participação" no contexto cultural.

O professor Victor J. Ventosa (2016, p. 61) diz que, para podermos falar sobre os métodos de *participação*, ou para ensiná-los, é preciso, antes, definir, de maneira focal, esse conceito. Ventosa afirma que, etimologicamente, o termo "participação" tem a ver com *tomar parte* e, para podermos embasá-lo, reforçá-lo e trazer novas perspectivas a ele, podemos fazer uso de mais três terminologias, a saber: compromisso, compartilhamento e comunicação.

O compromisso pode ser delineado como a maneira pela qual o indivíduo sai da inércia e passividade e entra em contato com a primeira instância da participação, o que Ventosa aponta como o primeiro pilar nessa discussão, a ação. A decisão prática sobre participar de algo instantaneamente coloca o ator em movimento, em busca por uma resposta para seu questionamento, ou, ainda, desloca-o ao encontro do objetivo.

O ato de compartilhar apoia a ação anterior e coloca o ser humano em contato com o grupo no qual está inserido – ou com o qual deseja discutir. Um indivíduo não aspira a participar de algo de que julga que caminhará sozinho; antes, pressupõe-se que o desejo de compartilhar já o coloca em familiaridade com a necessidade de estar em contato com outras pessoas que, a princípio, desejam chegar a um denominador comum diante de alguma questão.

Podendo ir mais longe nas conjecturas, entendemos que a ação de comunicar traduz a premissa de que um sujeito – ou entidade – entende que não possui as respostas para questionamentos coletivos e que, entrando na intimidade de expor suas falas, coloca-se no lugar de aprendiz, assim como no lugar daquele que pode ampliar os resultados das indagações do coletivo.

O ato de comunicar, no que se refere à participação, amplifica o objetivo inicial, pois angaria não mais um sentido vindo de uma única fonte; antes, coleta todo tipo de interferência possível para tornar o resultado ainda mais praticável e expandido.

Em síntese, trazendo as definições para o campo da nossa pesquisa, podemos definir o termo "participação" como sendo uma maneira de "tomar parte" em uma discussão, com o compromisso de focar no melhor funcionamento da gestão para o bem público e compartilhar essas decisões em um determinado grupo, a fim de debater e encontrar o melhor resultado; e, a partir daí, comunicar as soluções encontradas por esse grupo para o maior número de pessoas e grupos possíveis, com o intuito de validar tais soluções e, quem sabe, promover sua replicação em outros grupos e contextos.

DESCONSTRUINDO A PARTICIPAÇÃO OBRIGATÓRIA[3]

Neste tópico, abordaremos a problemática da premissa de que a participação é obrigatória no campo cultural, isto é, o fato de todo ser humano interessado em cultura e/ou em política ser obrigado a participar de sua gestão. Antes de se pensar em obrigação, é preciso levar em conta que até a participação, por mais que seja encarada como um ato de evolução social – ou de grande importância voluntária – é algo que precisa ser aprendido e, para tanto, instigado no indivíduo (VENTOSA, 2016, p. 58).

Na questão da participação acontece algo semelhante com o que ocorre com os públicos da cultura. Temos como um paradigma transcendental o fato de que as expressões artísticas, aqui definidas por "cultura", devem ser usufruídas pela sociedade apenas por existirem e estarem disponíveis, sem nunca levar em conta o quesito do gosto, pessoal ou coletivo. Ou, ainda, da significância ou representatividade das diversas vertentes culturais para determinada sociedade e/ou coletivo.

Não podemos cometer o erro de assingelar o pensamento, presumindo que é obrigação de todo um povo participar com fervor das questões envolvendo sua identidade e sua cultura. Antes, é preciso considerar o quanto é comum em nossa sociedade valorizar os comportamentos intelectuais da pronta adequação. Ou, o quanto é corriqueira a manipulação do pensamento, colocando-nos em uma posição de fragilizados e, por isso, não responsáveis, ou – o que é ainda pior –"reclamões", acostumados a responsabilizar aqueles a quem "entregamos o poder" de decidir por nós, como se não houvesse participação nossa também nesse ato.

Em vão seria pensar que todos os indivíduos socialmente ativos teriam dever sobre a participação sem ao menos terem um contato com tal instância; sem saber valorizar os benefícios que a participação pode trazer diretamente à vida em comunidade; sem experienciar os resultados de uma participação, em qualquer vertente ou instância; sem, ao menos, terem tido a oportunidade de aprender sobre participação em algum momento de suas vidas públicas ou educacionais.

[3] As ideias aqui propostas não têm como finalidade encontrar possíveis razões que levem a justificar o julgamento do baixo protagonismo do corpo social nas questões relacionadas à participação na gestão cultural. A intenção é, primeiramente, encontrar explicações razoáveis para o baixo protagonismo, e com elas, traçarmos caminhos que nos levem em direção ao distanciamento de um cenário supostamente pouco favorável.

EDUCAR PARA PARTICIPAR X PARTICIPAR PARA EDUCAR

Importante fato a ser investigado é o potencial educacional existente na participação que, por mais que seja encarada como um ato de transformação social, é algo que precisa ser aprendido e despertado no ser humano.

> [...] Temos de partir da consideração da participação não como algo inato (ainda que pareça inata a sociabilidade humana que a faz possível e necessária), e sim adquirido. Quer dizer que é necessário ensinar a participação para poder aprendê-la. E, além disso, para que esse aprendizado se consolide e se transfira, requer uma metodologia processual e progressiva, motivadora e ativa. (VENTOSA, 2016, p. 58)

Victor J. Ventosa, em seu livro *Didática da Participação* (2016, p. 59), define a "animação sociocultural" como uma didática de participação. E, se pararmos para fazer uma análise em retrospectiva, uma das primeiras aproximações com qualquer tipo de didática e, ainda, animação sociocultural, é a fase escolar.

Podemos levar em conta, então, que a educação e a participação – seja esta última em que alçada for – estão intimamente ligadas e, por esse motivo, devemos levar em consideração o perfil de nossa educação, para podermos chegar em algum ponto substancial dentro dessa dinâmica do entendimento da participação. Cabe apenas lembrar que o intuito principal é chegarmos a um denominador comum quanto às possibilidades da participação social no processo da gestão da cultura de um povo. E, por mais que não possamos nos furtar a uma crítica pessoal, o propósito é trazer às claras as razões de uma possível não participação, conjecturando essas motivações.

> [...] A melhor e mais completa maneira de saber o que é a participação é participando. Sobretudo tendo em conta que o conceito de participação é de natureza axiológica e, como tal, por pertencer ao mundo dos valores, para poder chegar a assimilá-lo, há que experimentá-lo ou vivenciá-lo. Por isso, [...] para poder participar, além de saber fazê-lo deve-se querer fazê-lo. (VENTOSA, 2016, p. 64)

Sobre o quesito "querer fazê-lo", registramos, com base em uma investigação empírica de dez anos de observações no ambiente da escola pública, que cada vez menos permitimos a nossos alunos participarem do seu próprio aprendizado. O que vimos e vemos são crianças e jovens submetidos a um modelo antigo e não funcional de didática escolar. E não falamos aqui de conteúdos, assunto que poderia ser investigado de maneira mais profunda e por especialistas, mas da dinâmica decidida por poucos indivíduos que é repassada para milhares de estudantes em uma das fases mais importantes e críticas de suas vidas.

Ventosa (2016, p. 65) levanta a questão de que, para aprender a participar de forma mais produtiva, faz-se necessário que a participação seja encarada como uma experiência positiva, de maneira que essa prática seja percebida como algo valioso, uma prática tida como benéfica; o que claramente não ocorre na fase educacional, sobretudo em escolas públicas, onde estão a maior parte dos indivíduos em fase escolar.

O que temos visto acontecer, salvos alguns expoentes, são cidadãos não estimulados a participar de quaisquer decisões, metodologias ou inserções. O que temos visto ao longo de muitos anos são pessoas conduzidas à obediência das práticas educacionais específicas de cada escola, o que nada tem a ver com participação ou interação em um ambiente de aprendizado.

Não falamos aqui dos vocacionados por nascença, mas da grande massa presente nas escolas públicas, que, em muitos casos, aprende desde cedo, em casa também, que a escola é necessária para a obtenção de uma certificação, ou para o cumprimento de uma etapa social, ou, ainda, para refrear o penar jurídico. No conjunto de planos sobre a educação, a percepção de que o aluno de agora é um futuro e importante membro da sociedade encontra-se quase que no esquecimento.

A distorção com o foco principal da educação vem ocorrendo há muito tempo, todos nós sabemos disso, discutimos isso – em menor ou maior grau –, mas esse modelo educacional, somente nessa questão da motivação pela participação, do gosto pela participação, parece ter uma força quase que contrária em nossa sociedade. Óbvio que temos conhecimento de casos que conseguem burlar o modelo absolutista, sendo louváveis e admiráveis, mas, frisamos, em se tratando de uma sociedade tão ampla como diversa, não podemos nos satisfazer com situações pontuais.

Talvez, uma das possíveis explicações para a não predominante participação da sociedade civil, organizada ou não, na gestão da cultura seja esse modelo mental imposto e propagado durante a fase mais crítica da vida humana, a escolar, em que deveria haver a primeira assimilação do que é a participação, a primeira experiência de participação social.

De acordo com Ghon (2006, p. 33), o processo de descentralização de poder dentro do âmbito educacional brasileiro não obteve sucesso. O poder de decisão ainda continua sendo uma vertente unilateral, geralmente das instâncias superiores, para que ao aluno, razão de existência do ambiente, caiba apenas o papel de obedecer. O autor argumenta ainda que os pais desses alunos, além de não preparados para entender e discorrer sobre as questões cotidianas, não possuem mais o tempo necessário para se fazerem presentes no ambiente escolar.

> Só exercem uma participação ativa nos colegiados das escolas aqueles pais com experiência participativa anterior, extra escolar, revelando a importância da participação dos cidadãos em ações coletivas na sociedade civil. O caráter educativo que essa participação adquire [...] prepara os indivíduos para atuarem como representantes da sociedade civil organizada. E os colegiados escolares são uma dessas instâncias. (GOHN, 2006, p. 33)

Furtando-nos da premissa de fracassos geracionais, sabemos que a capacidade humana, conjuntamente com uma série de esforços coordenados, é capaz de nos conduzir para fora desse modelo educacional falho (do ponto de vista de educar para a vida em sociedade). Porém, temos agora em mente que a contribuição improdutiva no aprendizado sobre participação obtida no ambiente escolar pode gerar um atraso significativo no pensamento do corpo social. E, depois dessa clareza, não podemos contar com uma espécie de sortilégio que nos arremesse em direção à participação da gestão da nossa cultura – ou a qualquer outra participação ativa em alguma instância social – se o que foi assimilado por nós, lá nos primeiros momentos de aprendizado, foi exatamente o oposto à participação.

Posto isso, não podemos cometer a imprudência de atribuir a apenas uma instituição a matéria do aprendizado para a participação. Podemos, e devemos cada vez mais, ampliar o leque de possibilidades, agregando cada instância de aprendizado com suas particularidades, a fim de dar conta de uma sociedade que possua as ferramentas necessárias para uma participação eficaz.

MÉTODOS EDUCATIVOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO – INSTITUCIONALIDADES

Como **educação informal** podemos incluir o papel, cada vez mais expressivo, que os meios de comunicação exercem no aprendizado da sociedade. Com sua próspera manifestação nos últimos tempos, contribuindo para uma enorme quantidade de informação que povoa a intimidade das pessoas, os meios de comunicação alteraram de alguma forma a maneira como os indivíduos enxergam o espaço que habitam – sem querermos julgar se tal aprendizado é positivo ou negativo (VENTOSA, 2016, p. 85).

Ao tratar da **educação formal**, por sua vez, faz-se necessário esmiuçar a instituição escolar que, por seu caráter de obrigatoriedade, acaba por deter um público cativo. A escola, então, oferece uma sistematização da socialização precoce dos indivíduos, proporcionando a eles compensações de quaisquer desigualdades vindas do ambiente familiar (BOTELHO, 2016, p. 53).

A educação formal eficaz tem na participação dos alunos de uma instituição de ensino, seja ela de que grau for, um avanço em suas relações socioafetivas, contribuindo para o êxito pedagógico, uma vez que, como

explica a neurociência, todo aprendizado é mediado pela significação emocional (VENTOSA apud RODRIGUÉZ). Ventosa (2016) afirma que o uso de estratégias de cooperação contribui para um avanço de rendimento, cognitivo, crítico e de autoestima, desenvolvendo uma evolução na maneira como o indivíduo passa a enxergar a comunidade escolar, assim como o conteúdo a ser trabalhado, aumentando a aceitação entre seus pares, inclusive daqueles antes excluídos por serem menos capazes. O autor aponta ainda que a cooperação causa efeitos mais favoráveis ao aprendizado do que à competição e/ou ao individualismo.

A **educação não formal** constitui-se pela intencionalidade na ação, no ato de participar, de aprender, de transmitir ou de trocar saberes (GOHN, 2006, p. 29). Esse tipo de método educacional não traz consigo o peso da obrigatoriedade de sucesso para a obtenção de uma certificação, antes, tem (também) em seu propósito gerar meios que incluam (ou situem) o indivíduo no corpo social. Tudo isso de uma maneira não necessariamente explícita, mas sim dentro de um processo repleto de interatividade, tão almejada pela atualidade, o que em si só faria contraponto com o perfil de nosso atual sistema de educação formal, que é impositivo, em que o especialista (professor/diretor) dita a regra do jogo, e o foco do sistema (o aluno) tem o papel de espectador apenas.

Ventosa (2016, p. 84) argumenta que a educação não formal tem seu lugar fundamental dentro da família do sujeito, porém, quando ela pode ser agregada ao âmbito associativista, por meio da participação em movimentos juvenis de tempo livre, por exemplo, eleva o êxito do aprendizado à participação, que acaba por proporcionar um ambiente mais passível da animação sociocultural propriamente dita. Todos os esforços, assim, transfiguram-se para verdadeiros laboratórios geradores de inovações educativas e, de maneira próspera, vão sendo assimilados até para dentro das unidades de educação formal.

PROJETOS POLÍTICOS, OS CONSELHOS E ALGUNS DESVIOS

No Brasil, consolidadas manifestações de cidadania vieram por meio da movimentação popular no período de resistência ao regime militar. Entreviu-se a ampliação da participação da sociedade civil no projeto político democratizante a partir do instante em que esse movimento de adesão à participação popular resultou na criação dos Conselhos Gestores e Orçamentos Participativos (DAGNINO, 2004, p. 99).

Com o enfrentamento da sociedade civil à ditadura, os conselhos passaram a significar uma nova institucionalidade que, desde então, é vista como um espaço que precisa ser ocupado pela participação popular, em que, até aquele momento, tal sentimento de pertencimento e participação

era inconcebível. Por meio da organização da sociedade civil em conselhos, um canal de comunicação é imediatamente estabelecido entre o Estado e a população, iniciando-se, assim, um processo de interlocução entre esses atores. Por consequência, surge um movimento de modificação do Estado e de suas tendências clientelistas, ao mesmo tempo em que o pensamento da sociedade civil passa a ser motivado a transcender os interesses particularistas (RAICHELIS, 2000, p. 11).

A sociedade passa a sofrer com um antagonismo de projetos políticos[4], segundo Dagnino (2004, p. 95): em uma ponta, o projeto político democratizante e participativo, iniciado com a Constituição Federal de 1988 e, na outra ponta, o projeto neoliberal que visa minimizar gradativamente a responsabilização do Estado, transferindo-a para a sociedade civil[5]. Como dois projetos políticos com resultantes tão diferentes podem ocorrer em uma mesma sociedade?

> Meu argumento é então que a última década é marcada por uma confluência perversa entre esses dois projetos – por perversa, me refiro aqui a um fenômeno cujas consequências contrariam sua aparência, cujos efeitos não são imediatamente evidentes e se revelam distintos do que se poderia esperar. A perversidade estaria colocada, desde logo, no fato de que, apontando para direções opostas e antagônicas, ambos os projetos requerem uma sociedade civil ativa e propositiva. (DAGNINO, 2004, p. 96-97)

Uma disparidade entre esses dois projetos intensifica-se quando ocorre um deslocamento de sentido, e expressões como "sociedade civil", "participação" e "cidadania" ganham significados diferentes em cada um dos projetos.

No projeto neoliberal, a **sociedade civil** passa a ser definida apenas por organizações não governamentais (ONGs), a tal ponto de uma instância designar a outra. Esse deslocamento de sentido passa pelo esforço do poder público em se esquivar de agentes politizados dos movimentos sociais anteriores, encontrando nas ONGs parceiras, vide prestadoras de serviço capitalizadas, disposição para assumir essa transferência de responsabilidades do Estado, tão comumente encontrada no projeto político neoliberal. De um lado, a ONG submete-se perante o Estado a tratar comercialmente de sua prestação de serviços; de outro; intitula-se representante da sociedade civil. Trata-se de duas situações díspares e difíceis de

[4] O termo "projeto político" aqui está significando o conjunto de crenças, interesses, concepções de mundo, representações do que deve ser a vida em sociedade, aquilo que orienta a ação política dos diferentes sujeitos. Para aprofundamento sobre a comparação dos projetos políticos e o termo "confluência perversa" aqui utilizado, consultar Dagnino (2004).

[5] Ibid.

se conciliar, pois a atuação das ONGs acaba por se pautar na vontade de seus diretores, e não mais no bem comum ou na causa (DAGNINO, 2004, p. 99).

A participação passa pelo deslocamento de um sentido positivo com a deturpação de sua essência por meio da marginalização dos movimentos sociais.

Podemos citar exemplos dessa marginalização: a aparente campanha midiática sofrida pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e, mais recentemente, outros movimentos/manifestações populares, atuantes na exigência de direitos ou, ainda, na demonstração de discordâncias com as atitudes dos governos.

A quase nítida intenção político-midiática de difamar movimentos de participação acaba por descredibilizá-los perante seus pares, membros do mesmo corpo social, que, influenciados pela mídia e, em alguns casos, sem condições de fazer qualquer análise distanciada das influências que sofreram, voltam seus julgamentos contra eles mesmos.

A noção de cidadania no projeto neoliberal toma como premissa que cada qual passa a ser mais "cidadão" à medida que consegue, individualmente, se integrar ao mercado, consumidor ou produtor. "Na medida em que o Estado se isenta progressivamente do seu papel de garantidor de direitos, o mercado é oferecido como uma instância substituta para a cidadania" (DAGNINO, 2004, p. 106).

Diferentemente do que ocorre no projeto democrático, que tem na participação seu foco, o projeto neoliberal visa transferir não somente as ações do Estado para a sociedade civil, mas, ao que tudo indica, trabalha para que haja uma transformação de conceitos e significâncias próprias do bem comum.

O processo de sociabilização dos aprendizados da educação não formal está intrínseco nas formas institucionais de participação, tais como conselhos, fóruns, assembleias populares e até mesmos em parcerias (GOHN, 2006, p. 33).

> É necessário criar um modelo institucional que permita um leque de possibilidades para que os indivíduos e os diversos grupos da sociedade possam materializar suas demandas culturais e negociá-las com uma mínima segurança de que esse arranjo institucional garanta que, dada a distribuição dos recursos (econômicos ou organizacionais), ninguém seja excluído. (BOTELHO, 2016, p.47)

Para que possamos adentrar o campo da educação não formal proporcionada ou não pelos conselhos gestores, e legitimando o pensamento de que as sociedades estão em constante modificação, o modelo de participação

da sociedade civil, organizada em forma de conselhos, também precisaria acompanhar essa evolução. Pois, além da mudança geracional do pensamento dos diversos membros do corpo social, podemos citar alguns problemas já repetidamente encontrados na atuação dos conselhos, tais como decisões do governo não legitimadas pelo coletivo, nomeação de representantes da sociedade civil sem um processo claro e democrático, manipulação nos processos eleitorais, cooptação de conselheiros, etc. (RAICHELIS, 2000, p. 13).

Logo, alguns conselhos passam a ser julgados com desconfiança pelos indivíduos, uma vez que dentro deles pode haver o desvio do interesse, inicialmente focado na causa como um todo, agora passando a se tratar de uma direção corporativista.

> [...] Há um vazio de representação própria, das associações, de formas autônomas de organização. Permanece o grande desafio de repensar a representação e investir nas articulações com os movimentos e associações populares, colaborar para estimular sua auto-organização e auto-representação. (RAICHELIS, 2000, p. 14)

Uma hipótese a ser levantada para uma possível mudança de curso, no caso dos conselhos, seria consolidar estratégias de ressignificação desses órgãos, não permitindo que sua força fosse maior do que a da sociedade civil não organizada, por exemplo, uma vez que "conselhos não podem ser considerados como únicos condutos da participação política e nem exemplos modelares de uma sociedade civil organizada" (RAICHELIS, 2000, p. 12). Caso contrário, cairemos nos mesmos desvios de conduta e significâncias antes mencionados.

Em um ambiente ideal, o papel dos conselhos é transformar-se no lugar de mediação entre os pares, para o papel de facilitador e não de porta-voz. Criar instâncias legais mais fortemente delimitadas. O conselho como um lugar comum de confluência e estudo de demandas. "Passando a considerar a participação institucional como espaço a ser ocupado pela representação popular" (RAICHELIS, 2000, p. 11).

No contexto da ditadura, de "costas para o Estado", estratégias foram redefinidas, e a movimentação do povo fez com que práticas de participação fossem encaradas como um espaço a ser ocupado dentro da participação institucional (RAICHELIS, 2000, p. 11). Acreditamos que esse movimento educacional possa ser conduzido de forma a retomar a interdependência legítima entre sociedade e Estado e a não propagarmos a ideia, dia após dia, de que o Estado detém o poder de dizer como a sociedade deve agir e pensar, corrompendo as significâncias em seu favor, de forma velada ou não.

> Embora a construção e a implantação efetiva sejam lentas, a institucionalização é fundamental para que se encaminhem as diversas demandas da sociedade, mas também para garantir sua participação nas decisões e nos controles e regulamentações. (BOTELHO, 2016, p. 82)

Nada disso tem a ver com descredibilizar as institucionalidades, ao contrário, levantando os questionamentos podemos vislumbrar os pontos a serem modificados para que elas sirvam, no sentido mais primário da palavra, ao corpo social.

UM BREVE RELATO SOBRE A DIDÁTICA DA PARTICIPAÇÃO[6]

Como "educação" e "didática" são termos irmãos, vamos pontuar brevemente os conceitos sobre a Didática da Participação de Ventosa (2016, p. 62-90).

Sobre os "níveis ou "graus" de participação, que são cumulativos, temos o informativo/assistencial (participa recebendo as informações), a participação consultiva (que, além de receber informações, propõe soluções), a participação decisiva (envolvendo a tomada de decisão) e a executiva (participar da tomada de decisão, da execução e da gestão).

O estudioso aponta que um requisito primordial para qualquer processo participativo é a **motivação humana**. Diz que a motivação no ser humano funciona pela junção de três instâncias: (1) **desejo** aliado ao (2) **incentivo**, em conjunto com (3) **facilitadores** capazes de mediar a complexidade da educação para a participação.

Especificamente sobre os **desejos**, Ventosa explica que, no homem, eles podem ser agrupados em o bem-estar (desejo de prazer), a vinculação socioafetiva (pertencimento) e o desenvolvimento pessoal por meio do sucesso (busca de sentido, crescimento pessoal).

Sobre a dimensão social da participação, o especialista estabelece etapas e níveis, estratégicos e progressivos, que vamos descrever a seguir com um exemplo. Porém, enfatiza que nem todo processo participativo precisa cumprir as etapas, sendo importante ter claro o objetivo. Tendo sido alcançado o objetivo, encerra-se o processo.

1) Informação: o indivíduo recebe a informação prévia de que a reunião, sessão, festa, etc. irá acontecer.

2) Análise: após receber a informação, o indivíduo analisa a proposta e decide entrar em contato.

---

[6] Nesse ponto, faremos um breve resumo sobre a didática da participação. Esse tema é aprofundando no capítulo três da obra de Ventosa a qual nos referimos (VENTOSA, 2016, p. 62 - 90).

3) Valorização: após a análise da proposta, o indivíduo decide dar sua opinião sobre ela, denotando um comprometimento pessoal maior.

4) Iniciativa: o indivíduo agora deixa de ser receptivo ou reagente e passa a participar proativamente, trazendo ideias para dentro do grupo e iniciando o processo de apropriação do projeto.

5) Compromisso: atingindo o nível mais alto de participação, o indivíduo compromete-se com o desenvolvimento daquilo que foi proposto e decidido.

O fator educacional é um mote seguro para a retomada de ressignificação da questão da participação social. Em todos os níveis – escolar, informal, acadêmico, familiar, não formal –, faz-se urgente uma reeducação, pois é a divisa que imunizará a sociedade contra as manipulações individualistas que encontramos no decorrer da vida em sociedade.

REFERÊNCIAS

BÉRA, Matthieu; LAMY, Yvon. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Edições SESC, 2015.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura*: Políticas Culturais e seus desafios. São Paulo: Edições SESC., 2016.

COULANGEON, Philippe. As Políticas Culturais diante dos critérios de Justiça: reflexões a partir do caso francês. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 12, maio/ago. 2011.

DAGNINO, Evelina. Sociedade Civil, participação e cidadania: do que estamos falando? In: *Políticas de Ciudadanía y sociedad civil em tiempos de globalización*. Caracas, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. In: *Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

RAICHELIS, Raquel. Democratizar a Gestão das Políticas Sociais – um desafio a ser enfrentado pela sociedade civil. In: *Política Social Mód.* 03. Brasília, CFESS, ABEPSS, CEAD/NED - UNB, 2000.

VENTOSA, Victor J. *Didática da Participação*: teoria, metodologia e prática. São Paulo: Edições SESC, 2016.

PAINEL MAPAS CULTURAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE ANÁLISE DE DADOS[1]

Thaís Rigolon[2], Caroline Mazzonetto[3], Heloísa Mubarack[4] e Ana Cláudia Tolezano[5]

RESUMO

Mapas Culturais é uma plataforma desenvolvida em *software* livre para apoiar a gestão pública no mapeamento colaborativo da cultura. Criada em 2013 pelo Instituto TIM em parceria com gestores, produtores culturais e desenvolvedores, ela facilita a coleta de dados, possibilitando que não só gestores, mas também a sociedade civil possam publicar suas programações e informações. Mapas Culturais está em operação em diversos estados e municípios brasileiros e, inclusive, em outros países. No entanto, os dados da plataforma ainda não foram objeto de análises que resultassem em uma verdadeira contribuição para a gestão cultural em longo prazo. Este artigo mostra o resultado da primeira experiência de extração, análise e apresentação dos dados das plataformas Mapas Culturais, enaltecendo a importância não só da coleta de informações, mas, principalmente, da análise de dados fundamentais para compreender a dinâmica cultural dos territórios e sustentar a elaboração de políticas públicas.

Palavras-chave: Mapas Culturais. Painel de dados. Indicadores culturais. Gestão cultural. Mapeamento colaborativo.

[1] Agradecemos ao Instituto TIM pela iniciativa de realizar o projeto Mapas Culturais. A elaboração deste artigo é resultado direto do esforço de muitas pessoas. Por isso, agradecemos a Fabiana Marchezi pela ideia de conceber um modelo que orientasse a geração de informações e indicadores por meio da plataforma. A Miguel Castro, pela idealização do Painel Mapas Culturais. A Leonardo Germani, pela leitura crítica. A Bárbara Scodelario e Aline Aliste, pela parceria e apoio na criação do projeto gráfico e diagramação do painel. Também agradecemos ao Ministério da Cultura e a todos os órgãos e secretarias da Rede Mapas Culturais, especialmente à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará pelo apoio durante o processo de análise das informações.

[2] Gerente de Projetos (PMO) da NEORIS. Pós-graduada em Mídia, Informação e Cultura (USP). Produtora Cultural (FMU). E-mail: tha.rigolon@gmail.com.

[3] Líder de Comunicação da La Fabbrica Comunicação e Marketing. Pós-graduada em Teorias e Práticas da Comunicação (Faculdade Cásper Líbero). Jornalista (UFSC). E-mail: carolmazzonetto@gmail.com.

[4] Assistente de Projetos da La Fabbrica Comunicação e Marketing. Graduanda em Letras/Português-Inglês (USP). Jornalista (Faculdade Cásper Líbero). E-mail: heloisamubarack@gmail.com.

[5] Assistente de Comunicação da La Fabbrica Comunicação e Marketing. Pós-graduada em Gestão de Conteúdo em Comunicação - Jornalismo (Universidade Metodista de São Paulo). Jornalista (Universidade Metodista de São Paulo). E-mail: anatolezano@yahoo.com.br.

ABSTRACT

Mapas Culturais is a platform developed in free software to support the public administration in the collaborative mapping of culture. The tool began to be designed in 2013 by Instituto TIM, with the collaboration of several people (managers, cultural producers and developers). The platform makes data collection easier and enables managers and common citizens to publish cultural programming and information. Data collection is already happening in several locations, including other countries. However, until now, platform's data have not yet been analyzed in a way that results in a real contribution to long-term cultural management. This article intends to present the experience of the first replicability model for extraction, analysis and presentation of data from Mapas Culturais platforms, highlighting the importance of not only collecting information, but mainly analyzing data that are fundamental to understand the cultural dynamics and support the development of public policies.

Keywords: Mapas Culturais. Data panel. Cultural indicators. Cultural management. Collaborative mapping.

INTRODUÇÃO

Mapas Culturais é um *software* livre desenvolvido pelo Instituto TIM para mapeamento colaborativo e gestão da cultura. Ele surgiu de experiências anteriores com mapeamento digital de iniciativas culturais[6] e das contribuições de produtores e agentes culturais, desenvolvedores e gestores públicos da cultura – especialmente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que, tendo sido o primeiro município a adotar a plataforma, atuou em conjunto com o Instituto TIM no desenho da primeira versão da ferramenta.

Entre as principais estratégias que pautaram o desenvolvimento da plataforma, estão o *software* livre e o trabalho em rede. Como a plataforma foi desenvolvida em *software* livre, toda a documentação do código-fonte está disponível, sem custo algum, para qualquer pessoa interessada em instalar a sua própria instância e desenvolver melhorias conforme suas necessidades. Ao longo dos anos, foram realizados vários encontros em todo o Brasil para reunir gestores e desenvolvedores interessados e envolvidos com a ferramenta e criar desdobramentos nos âmbitos da gestão e tecnologia para aprimoramento da plataforma. Esse trabalho em rede,

[6] Para saber mais sobre essas iniciativas, leia o artigo "Mapas Culturais" em: <http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2016/09/Gcultural2016-Mesa1-Mapas-Culturais.pdf>.

baseado também no compartilhamento de experiências e melhorias relacionadas ao *software*, foi essencial para fomentar uma rede articulada de gestores e desenvolvedores que hoje é capaz de dar sustentabilidade ao projeto, independentemente do investimento privado.

Desde 2015, Mapas Culturais é a ferramenta oficial do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), do Ministério da Cultura (MinC). Como a ferramenta contribui para que estados e municípios alcancem algumas das 53 metas do Plano Nacional de Cultura[7], no início de setembro 2017 o MinC passou a disponibilizá-la como "software como serviço na nuvem" (SaaS) a todos os municípios e estados que já aderiram ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), possibilitando que hospedagem, suporte e *backup* dos dados fiquem sob a responsabilidade do ministério[8]. Com essa estratégia, a escalabilidade ganha força, e a democratização da tecnologia na área cultural é ampliada.

Atualmente, mais de 30 municípios, 7 estados, o Distrito Federal e o Uruguai já implantaram a ferramenta, criando, a cada melhoria realizada no *software* e a cada utilidade descoberta para a plataforma, novas formas de fortalecer o levantamento de cartografias territoriais sobre a dinâmica cultural.

UM PAINEL DE DADOS SOBRE O ECOSSISTEMA CULTURAL

Cada município ou estado que implementa a ferramenta Mapas Culturais conta com uma instalação própria e independente do *software*, e o Mapa da Cultura, do MinC, agrega dados de todas as instalações, estabelecendo um mapeamento colaborativo nacional. Com Mapas Culturais, os gestores de cada um dos municípios e estados que adotam a ferramenta têm acesso tanto a informações sobre projetos, eventos e espaços culturais oficiais quanto a informações sobre projetos, eventos e espaços culturais de autoria de agentes individuais e coletivos espalhados pelo território brasileiro. Em outras palavras, a plataforma reúne tanto as programações e informações culturais oficiais quanto as não oficiais – por isso, podemos dizer que é colaborativa.

Mas o que esses dados nos dizem? Como podemos utilizá-los para a gestão cultural? Quais caminhos e desafios eles apontam? A experiência dos quatro anos do projeto Mapas Culturais mostra que nem sempre a gestão pública conta com recursos para analisar os dados brutos contidos na plataforma. Por isso, a construção de um método que possa nortear gestores e desenvolvedores na extração, análise e apresentação dos dados

[7] Site oficial do Plano Nacional de Cultura: <http://pnc.cultura.gov.br/>.
[8] Mapas da Cultura: <http://mapascomoservico.cultura.gov.br/>.

das plataformas do projeto, capaz de ser replicado pelas equipes de gestão da forma mais simplificada possível, tornou-se o fio condutor para elaborar o **Painel Mapas Culturais** – um documento que pretende ser um guia de como iniciar esse trabalho tão fundamental nos municípios e estados que já possuem seu próprio mapa.

Antes de iniciar o processo, no entanto, uma reflexão se fez necessária: quão importante é, para a gestão da cultura, ter acesso a dados de qualidade? Há demanda para esse tipo de informação?

A obtenção de indicadores da cultura atualizados sempre foi uma das solicitações dos profissionais da área, já que a história da política cultural no Brasil é marcada por "tristes tradições como ausência, autoritarismo e instabilidade" (RUBIM, 2006).

> No caso da cultura, para o conhecimento da área, não necessitamos só e, necessariamente, produzir indicadores, necessitamos ainda, e muito, da produção de informações. Trabalhando com uma visão abrangente de cultura, torna-se fundamental a delimitação dos campos a serem monitorados (práticas, produção, consumo, serviços, etc.), e mais do que isso, quais os objetivos do monitoramento de cada um deles (elaboração de políticas setoriais, acompanhamento de resultados de projetos, etc.). (CALABRE, 2009, p. 6)

Tendo como base que, nas palavras de Lia Calabre, o setor cultural carece de dados de qualidade e que, até o momento, praticamente todas as instalações existentes atuam apenas na coleta de informações, de que forma a análise dos dados da plataforma pode auxiliar na gestão cultural? É essa pergunta que o Painel Mapas Culturais procura responder.

Este artigo explica como o Painel foi realizado e explora as conclusões originadas pelos números analisados, mostrando a riqueza de informações possível de ser obtida por meio de um estudo cuidadoso e dedicado dos dados que estão contidos em qualquer instalação da plataforma Mapas Culturais.

HISTÓRICO E PLATAFORMAS ANALISADAS

Na década de 2000, com a gestão de Gilberto Gil à frente do MinC (2003-2008), a cultura ganhou nova dimensão simbólica, e a participação da sociedade civil nas políticas públicas passou a ser um fator determinante nas ações do ministério. O ex-ministro pretendia difundir e defender ao máximo a cultura digital e colaborativa e a importância das licenças livres. A concepção de Mapas Culturais seguiu essas diretrizes, já que a ferramenta foi desenhada em conjunto por gestores, produtores culturais,

desenvolvedores e iniciativa privada – além do Instituto TIM, participaram da criação e da implementação do projeto a La Fabbrica Comunicação e Marketing e o coletivo digital Hacklab. Esses princípios também foram utilizados na construção do Painel Mapas Culturais: a metodologia criada possui uma documentação detalhada e casos de uso para facilitar a replicação, independentemente do contexto do município ou estado.

Duas instalações de Mapas Culturais foram escolhidas para servir de suporte à experiência: uma instalação de município, a plataforma SP Cultura[9], da capital paulista, e uma instalação de estado, o Mapa Cultural do Ceará[10]. Elas são diferentes entre si, mas igualmente significativas para os demais municípios e estados da rede.

SP Cultura é a primeira instalação de Mapas Culturais lançada e é a que contém o maior número de eventos, agentes, espaços e projetos cadastrados. A coleta inicial de dados para o lançamento da plataforma começou em 2013 e ficou a cargo de 20 bolsistas da Agência Popular Solano Trindade. Eles realizaram pesquisas e testes preliminares do *software* no distrito do Campo Limpo, Zona Sul de São Paulo, possibilitando a primeira leva de inserção de dados na ferramenta.

Atualmente, a plataforma SP Cultura apresenta informações sobre o cenário cultural de mais de 90 distritos paulistanos. Além disso, sua criação permitiu à Secretaria Municipal de Cultura migrar os editais públicos para o formato digital: as inscrições foram modernizadas, uma vez que deixaram de ter o papel como suporte e o envio postal como meio. Por ser a plataforma há mais tempo no ar, nela é possível ter uma visão ampla de como a ferramenta tem se comportado ao longo dos anos, inclusive em meio a transições de governos.

O **Mapa Cultural do Ceará** foi lançado em maio de 2015 e conta com uma equipe da Secretaria de Cultura do Estado dedicada ao projeto, tanto no âmbito da gestão, como no do desenvolvimento – o que a torna uma instalação de referência para a Rede Mapas Culturais. Por iniciativa própria, essa equipe adicionou novas funcionalidades ao sistema e elaborou diversos manuais e tutoriais para utilização da plataforma, que podem ser usados pelos agentes culturais de acordo com a necessidade deles.

A criação de um site e aplicativo com a agenda da 3ª edição do festival de artes Maloca Dragão, evento que acontece em parceria com o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, é um exemplo disso. Pela primeira vez, foi aberta uma chamada pública para contribuir com a curadoria do festival, e as inscrições para o edital foram realizadas pela plataforma.

[9] http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/
[10] http://mapa.cultura.ce.gov.br/

Considerando a mobilização que a plataforma causou na equipe da Pasta de Cultura e a expansão de seus usos, ela foi escolhida como o segundo caso a ser analisado no Painel Mapas Culturais.

O Painel Mapas Culturais foi desenvolvido para mostrar a riqueza de informações e conclusões que se pode obter por meio da análise de dados extraídos das plataformas Mapas Culturais. Mas uma ressalva se faz necessária: os dados analisados representam apenas as informações inseridas nas plataformas SP Cultura e Mapa Cultural do Ceará, ou seja, não representam a totalidade da cultura do município de São Paulo ou do Estado do Ceará. Essa não é a pretensão do Painel.

METODOLOGIA: COMO O PROCESSO FOI REALIZADO

A primeira etapa do trabalho foi dedicada a refletir sobre indicadores que são importantes para os gestores culturais. Com base nessa reflexão, foram elaboradas perguntas que pudessem ser respondidas pelos números da plataforma.

Algumas dessas perguntas pretendiam explorar a concentração no território (Quais distritos de São Paulo possuem mais espaços cadastrados? Quais municípios do Ceará têm mais presença na plataforma? Qual é a distribuição de agentes, espaços e projetos em relação às periferias e cidades do interior?); outras focavam nas áreas de atuação mais frequentes (Quais são as áreas de atuação dos agentes? Quais são as idades que mais se destacam por áreas de atuação?); e em questões de raça e gênero (Como a divisão por raça está dispersa no território? Qual a relação entre o perfil dos agentes e sua área de atuação?), entre outras temáticas.

A segunda etapa envolveu a extração propriamente dita dos dados da plataforma. Um estudo sobre a documentação técnica da Application Programming Interface (API)[11] foi realizado pelos desenvolvedores da equipe do projeto. Decidiu-se, por ser mais simples, gerar um novo processo para extração dos dados. A ferramenta escolhida para receber os dados foi o *software* livre Metabase[12], que possibilita visualizar, filtrar e agrupar facilmente os dados mais relevantes já em forma de gráficos e tabelas e divididos conforme as perguntas elencadas.

Por meio da análise depurada dos dados, foram selecionados os números mais relevantes e produzidos cruzamentos de informações. Um painel gráfico com os dados mais significativos está em elaboração para proporcionar uma melhor compreensão pelo público em geral.

[11] http://docs.mapasculturais.org/mc_config_api/
[12] https://www.metabase.com/

As informações resultantes do Painel – extraídas das plataformas SP Cultura e Mapa Cultural do Ceará, organizadas, decupadas, tratadas, analisadas e reunidas a seguir – exemplificam o potencial de uso e a importância dos dados agregados nas diversas instalações do *software* Mapas Culturais.

ANÁLISE DOS DADOS DA PLATAFORMA SP CULTURA

Foram extraídos, apresentados e analisados os dados referentes às quatro entidades que fazem parte do SP Cultura: agentes, espaços, eventos e projetos. Os números totais da plataforma mostram como ela se destaca na quantidade de registros: 22.908 agentes individuais, 4.364 agentes coletivos, 3.111 espaços e 1.949 projetos foram cadastrados entre seu lançamento e agosto de 2017, período analisado no painel.

Indicadores relacionados aos registros

A plataforma Mapas Culturais permite aos gestores entender a sazonalidade dos fluxos de cadastro. É possível compreender quais são os meses mais intensos na realização de eventos e na publicação de editais na plataforma, quais são os períodos de maior afluxo de novos agentes na plataforma, os períodos em que há mais ou menos programações oficiais, entre outros aspectos.

A análise dos picos de registro mostra que, em geral, o início do ano é a época em que acontece o maior número de novos cadastros na plataforma. Outubro é um mês com aumento nos registros dos agentes coletivos, enquanto maio e janeiro costumam ser os meses com maior aumento no número de agentes individuais. Em relação ao espaços, fevereiro de 2015, janeiro de 2016 e fevereiro de 2017 foram os meses em que houve mais inscrições.

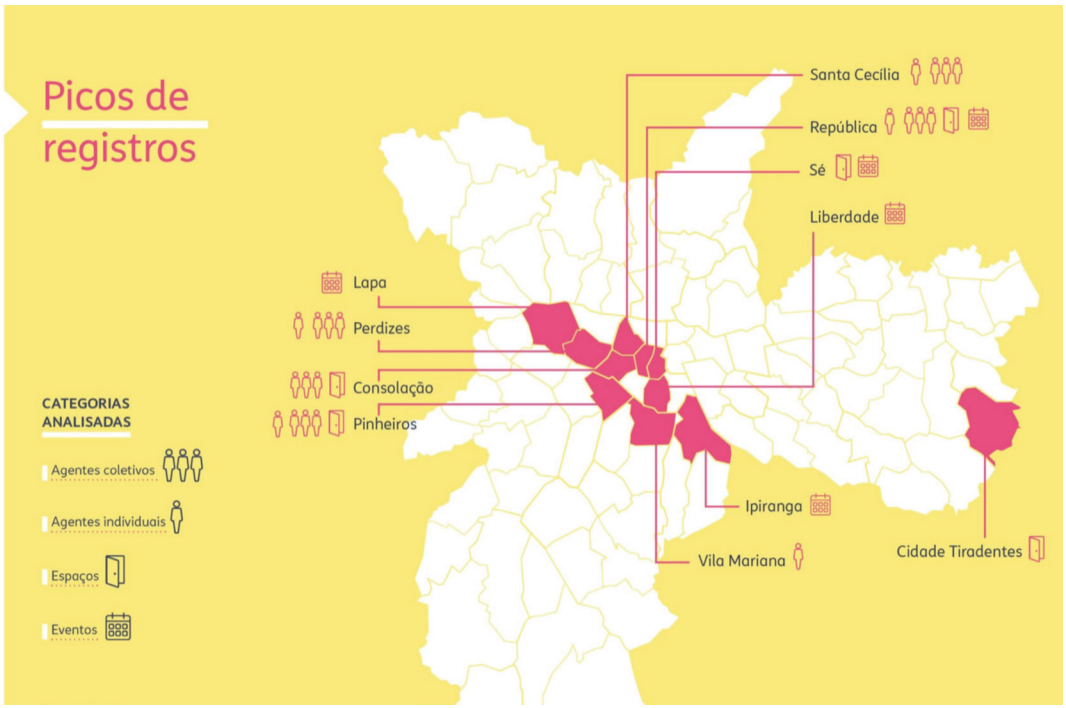
Outra informação que chama atenção é que, ao analisarmos o total de eventos registrados, há sempre uma evolução entre os meses de abril, maio e junho. Certamente isso está relacionado à Virada Cultural, evento promovido anualmente pela Secretaria Municipal de Cultura em parceria com outras instituições. De 2014 a 2017, o evento ocorreu em maio e junho, reunindo um grande número de atrações, o que explica a elevação de registros de eventos na plataforma. Esse indicativo de que a plataforma possui mais eventos relacionados a um projeto específico demonstra que, quando há um esforço focado, o número de iniciativas vinculadas a projetos cresce consideravelmente.

A concentração de registros por distrito foi outro ponto explorado e que pode fornecer subsídios importantes no momento da formulação de novos editais, por exemplo. Na medida em que se observa que a região central

concentra o maior número de ofertas culturais na programação dos espaços, como alterar a realidade nos pontos mais distantes e nas periferias da cidade? Como democratizar o acesso a esses eventos? Outras questões dos gestores também podem ser norteadoras no entendimento do território e favorecer uma melhor tomada de decisão na elaboração de novos chamamentos, criação de novas programações e distribuição de ações voltadas a linguagens artísticas específicas pelas regiões do município.

Analisando os sete distritos que concentram mais agentes coletivos e individuais na plataforma, observamos que Perdizes, Pinheiros, República, Consolação, Santa Cecília, Bela Vista e Vila Mariana são os mais presentes. Juntos, eles abrangem 25% dos agentes coletivos registrados na plataforma e 12% dos individuais, no total de 96 distritos. República, Sé, Pinheiros, Consolação, Cidade Tiradentes, Bela Vista e Santa Cecília concentram 32% dos espaços cadastrados. Perdizes, predominante entre agentes, não aparece entre os distritos com mais espaços.

Figura 1 – Distritos de São Paulo.



Crédito: Painel Mapas Culturais - Arte de Bárbara Scodelario e Aline Aliste.

Enquanto isso, bairros periféricos que não se destacam nas listas de agentes aparecem entre os que têm mais espaços: Cidade Tiradentes (79), São Miguel Paulista (51) e Jardim São Luís (45) estão entre os dez primeiros. É perceptível a concentração de agentes coletivos e individuais na região central e na Zona Oeste e sua menor proporção nas periferias. Ou seja, um maior número de agentes culturais em um bairro não está necessariamente ligado a um maior número de espaços nesse mesmo bairro. O que isso nos diz?

Perfil dos agentes

A análise do perfil dos agentes é outra informação muito potente e que fornece à gestão um conhecimento mais assertivo sobre quem participa das ações propostas pela Secretaria.

As características mais registradas em relação ao perfil dos agentes individuais[13] foram homem, branco e na faixa etária entre 26 e 37 anos. Em quase todos os distritos predominam os agentes individuais brancos, com exceção de Grajaú, Cidade Tiradentes, Jardim São Luís, Cidade Ademar, Cachoeirinha, Itaim Paulista, Jardim Ângela, Jaraguá, Vila Jacuí, Vila Curuçá, Guaianases, Lajeado e Parque do Carmo (maioria de cor preta) e Itaquera, Campo Limpo e Jardim Helena (maioria de cor parda) – todos distritos da periferia.

Os homens, maioria em 82 distritos, representam 54% dos agentes individuais, e as mulheres, maioria em 14 distritos, 44%. Por gênero, os agentes individuais homens predominam na maioria das linguagens, 30 de um total de 51. Eles também lideram nas cinco linguagens culturais que mais concentram agentes em São Paulo.

Indicadores relacionados a áreas de atuação

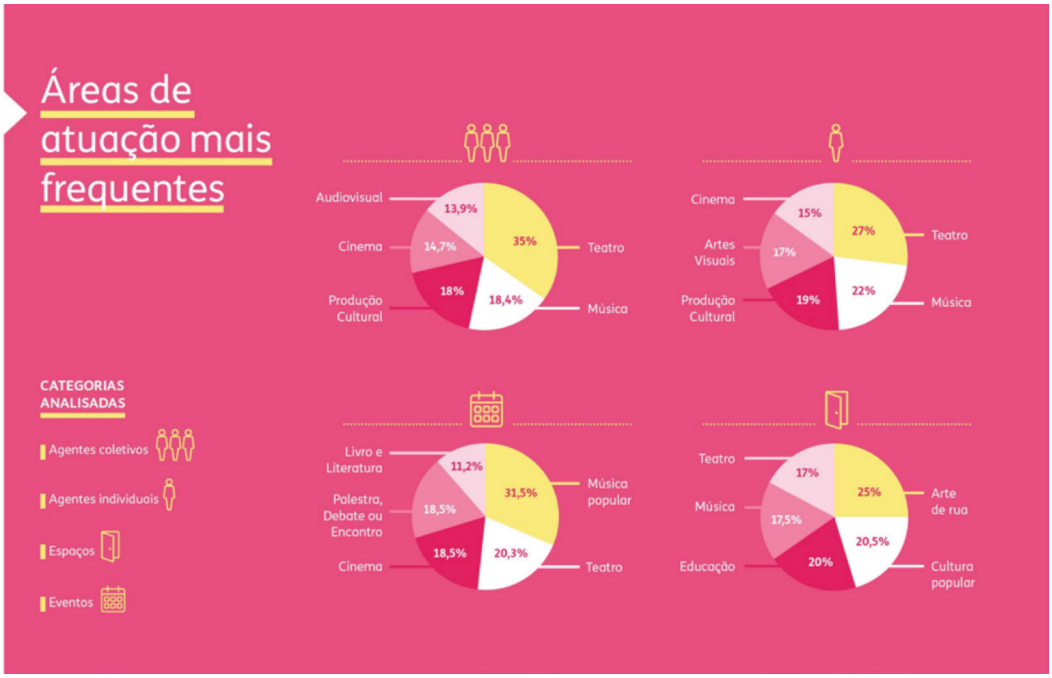
Os números coletados sobre as áreas de atuação podem indicar as áreas que necessitam de mais investimento da Secretaria e quais áreas estão concentrando um número maior de público. Por meio desses dados, a gestão também consegue medir o sucesso de suas políticas de fomento a linguagens específicas.

Na plataforma SP Cultura, as áreas de atuação mais presentes entre os registros são Teatro e Música. Teatro, Música e Produção Cultural, nessa ordem, são as áreas que mais predominam tanto nos agentes coletivos quanto nos individuais.

Quando analisamos as áreas de atuação por eventos, identificamos que Música Popular é predominante. Nos espaços, Arte de Rua é a área que se destaca. Por distrito e no apanhado dos agentes individuais e coletivos, Perdizes lidera em oito áreas. Somente o bairro da República lidera na área Livro.

[13] As questões relacionadas ao perfil dos agentes não são campos que devem ser obrigatoriamente respondidos. Sendo assim, 55,8% dos agentes individuais cadastrados preencheram o campo de identidade de gênero; 52,3% preencheram o campo de perfil racial; e 58% preencheram o campo de idade.

Figura 2 – Áreas de atuação.



Crédito: Painel Mapas Culturais - Arte de Bárbara Scodelario e Aline Aliste.

Indicadores relacionados a espaços

A análise dos espaços registrados na plataforma pode mostrar à gestão pública quais equipamentos oficiais possuem programação dedicada a públicos específicos e quais são esses públicos. Mostra, ainda, quais espaços têm eventos gratuitos e como é a acessibilidade desses locais, além de quem responde por eles, quais são os agentes coletivos que mais realizam programações nos espaços, entre outras questões.

Sessenta e três por cento dos espaços cadastrados na plataforma SP Cultura estão vinculados a agentes coletivos. Os tipos mais frequentes são Palco de Rua (783), Centro Cultural Público (363), Biblioteca Pública (243), Espaço para Eventos (239) e Praça dos Esportes e da Cultura (178).

Os bairros República, Sé, Pinheiros, Consolação e Bela Vista são os que têm mais palcos de rua registrados. Pinheiros também tem mais espaços para eventos. A hipótese é válida: o alto número de palcos de rua seria devido à Virada Cultural?

Em relação a eventos, a Secretaria Municipal de Cultura, o Sistema Municipal de Bibliotecas e o Centro Cultural São Paulo são os agentes que mais organizam eventos cadastrados no SP Cultura.

O Centro Cultural São Paulo também está entre os espaços que mais recebem eventos, ao lado da Biblioteca Pública Municipal Roberto Santos e do Cine Olido. Os órgãos municipais predominam nesses casos, e isso

mostra que a plataforma, em São Paulo, é mais usada para eventos oficiais do que para a cultura descentralizada.

Indicadores relacionados a projetos

Quem participa dos chamamentos realizados pela Secretaria, quais são as propostas dos artistas de determinadas regiões e quais são as linguagens mais frequentes nos projetos são algumas das questões que a plataforma pode responder.

Os tipos mais frequentes de projetos cadastrados são Edital (426), Encontro (259), Mostra (235), Programa (225) e Festival (179). Junto com Ciclo e Oficina, eles correspondem a 74% do total de projetos cadastrados. Além disso, os editais respondem, sozinhos, por 21% dos projetos cadastrados, entre as 23 categorias existentes. A quantidade de projetos na plataforma reflete a iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo de abandonar as inscrições para projetos feitas em papel e migrá-las para a ferramenta.

ANÁLISE DOS DADOS DA PLATAFORMA MAPA CULTURAL DO CEARÁ

Seguindo o mesmo modelo utilizado para o município de São Paulo, foram extraídos, apresentados e analisados os dados referentes às quatro entidades que fazem parte do Mapa Cultural do Ceará. Desde seu lançamento até agosto de 2017, os números totais de registros são: 8.815 agentes individuais, 1.583 agentes coletivos, 1.058 espaços, 1.827 eventos e 377 projetos cadastrados na plataforma.

Indicadores relacionados aos registros

Assim como acontece com a plataforma SP Cultura, a análise dos registros do Mapa Cultural do Ceará permite aos gestores entender a sazonalidade dos fluxos de cadastro e elaborar políticas e ações culturais com base nessas informações. Quando se trata de uma plataforma de estado, a Secretaria consegue entender quais municípios participam das iniciativas propostas pela Pasta, o que possibilita uma ação focada nos que ainda não atuam em conjunto com o governo estadual.

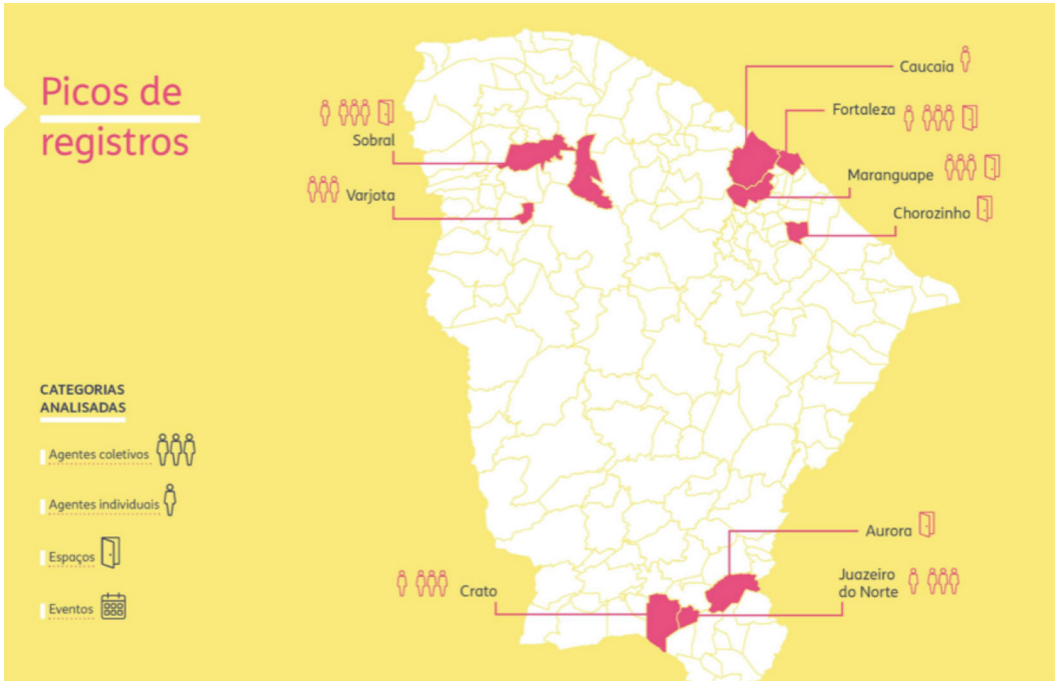
De acordo com a análise realizada, janeiro e março são os meses com mais informações cadastradas no Mapa Cultural do Ceará. Além disso, houve um pico acentuado em comum entre agentes coletivos e individuais em março de 2017. De acordo com a Secretaria de Cultura do Ceará, esse aumento se deve à data de encerramento dos editais de Incentivo às Artes, Prêmio Alberto Nepomuceno, Cultura e Infância e Ceará da Paixão.

Já o pico de registros de espaços aconteceu em março de 2015, antes do lançamento da plataforma – portanto, refere-se ao cadastro de informações feito pela própria Secretaria. Houve maior concentração de registros de eventos no centro de Fortaleza em abril de 2016 e de 2017 devido à Maloca Dragão.

Foi notado um crescimento orgânico no número total de projetos, sendo que o maior aumento aconteceu entre dezembro de 2016 e janeiro de 2017 – o que coincide com um aumento nas inscrições de agentes coletivos.

Observa-se que Fortaleza – capital do Ceará, cidade mais populosa do estado e base da Secretaria de Cultura do Estado – concentra o maior número de registros de agentes coletivos, individuais e de espaços. Em seguida vem Sobral, a segunda cidade com o maior número de agentes cadastrados (380 individuais e 105 coletivos), porém a quinta em população – essa foi a primeira cidade em que Mapas Culturais foi instalado e, apenas posteriormente, foi criado o Mapa Cultural do Ceará, o que fez com que as duas instalações integrassem o mesmo servidor.

Figura 3 – Municípios do Ceará.



Crédito: Painel Mapas Culturais - Arte de Bárbara Scodelario e Aline Aliste.

Caucaia, que é a segunda maior cidade do estado, tem apenas 97 agentes individuais e 19 coletivos. É importante mencionar que dois fatores podem distorcer os dados: a maior parte dos espaços registrados não contém o município; e o campo de preenchimento do município é aberto (não há alternativas para assinalar), gerando diversas ocorrências de uma

mesma cidade escrita de formas diferentes – um gargalo da plataforma a ser melhorado.

Perfil dos agentes

Com o perfil dos agentes, a Secretaria pode fazer análises gerais de todo o estado, recortes por municípios e comparações entre eles.

No perfil dos agentes individuais[14], as opções mais registradas foram homem (identidade de gênero) e pardo (perfil racial). A maioria encontra-se na faixa etária entre 21 e 31 anos.

Há também 79 pessoas que se classificam como outros ou não binário, classificações que foram incorporadas à plataforma em 2017. Cabe acrescentar também que a idade (campo aberto) dos agentes individuais é um número distorcido: 31% não marcaram nada, 2% marcaram 0 e cinco agentes disseram ter mais de 100 anos, entre outros registros.

Indicadores relacionados a áreas de atuação

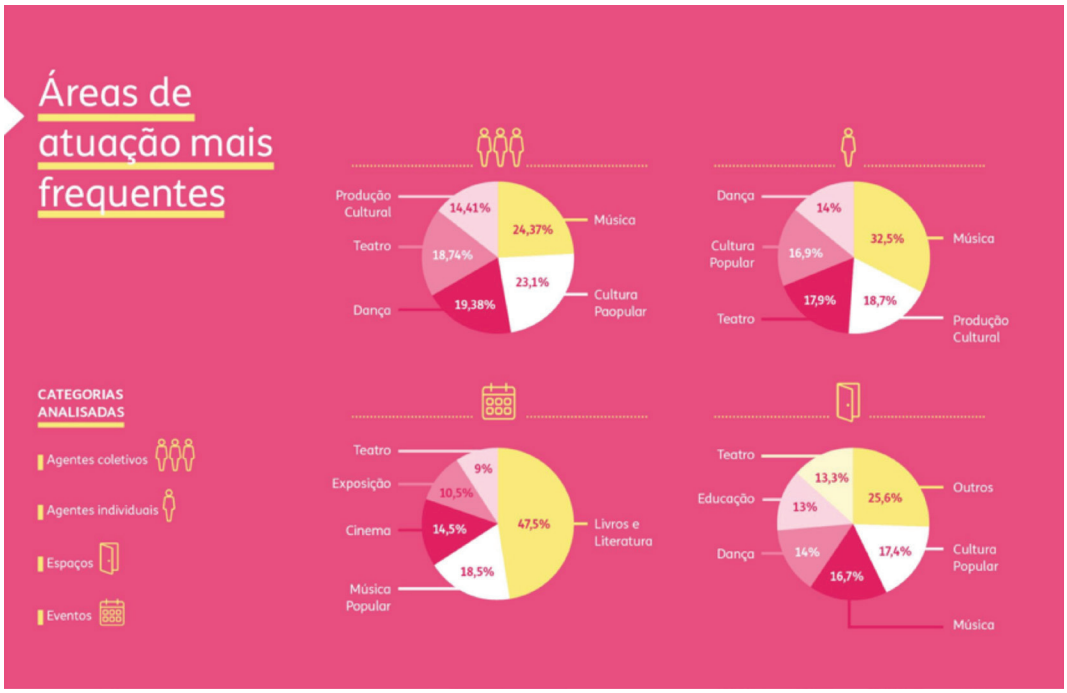
Como na plataforma SP Cultura, os números coletados sobre as áreas de atuação podem indicar as linguagens que necessitam de mais investimento, se as ações vinculadas a linguagens específicas estão sendo bem-sucedidas e as áreas que concentram mais público de cada linguagem.

As áreas de atuação mais frequentes nos registros são Música, Cultura Popular e Teatro. Há um grande número de agentes que atua com Produção Cultural (20,8%), e Educação é uma das áreas mais frequentes entre espaços – escolas, universidades e outras instituições de ensino entram nessa categoria.

A leitura dos eventos separados por área é impactada pelo grande número de registros feitos por agentes específicos. Somente a Coordenadoria de Políticas do Livro, Leitura e Bibliotecas, por exemplo, foi responsável por criar 555 eventos de Livro e Literatura. Outro exemplo é que a programação da Bienal do Livro foi inteiramente adicionada ao Mapa Cultural do Ceará. Assim, as cinco áreas de atuação mais frequentes em eventos correspondem a 74% do total.

[14] As questões relacionadas ao perfil dos agentes não são campos obrigatórios. Sendo assim, 65,9% dos agentes individuais cadastrados preencheram o campo de identidade de gênero; 59,1% preencheram o campo de perfil racial; e 69% preencheram o campo de idade.

Figura 4 – Áreas de atuação.



Crédito: Painel Mapas Culturais - Arte de Bárbara Scodelario e Aline Aliste.

Indicadores relacionados a espaços

A análise dos espaços mostra um retrato de como atuam os equipamentos oficiais, como é sua concentração no território do estado, sua programação, seus públicos, a gratuidade de seus eventos e acessibilidade, entre outros aspectos.

Entre os espaços, Bens Culturais de Natureza Material e Bens Culturais de Natureza Imaterial são os dois mais frequentes entre os registros. É difícil verificar se os registros de tipos de espaço se refletem fora da plataforma, já que 34% dos usuários selecionaram a opção Outros. Esse resultado demonstra a necessidade de a plataforma ser mais divulgada entre agentes de diferentes tipos de espaços.

Indicadores relacionados a eventos

Quais eventos estão concentrados no interior e quais estão concentrados nas áreas urbanas, onde estão concentrados os que possuem ingressos acessíveis, se a grande maioria acontece em locais públicos ou privados, se a sociedade civil propõe eventos e que tipo de eventos ela realiza estão entre as análises possíveis.

Os agentes que mais organizam eventos na plataforma são Coordenadoria de Políticas do Livro, Leitura e Bibliotecas; Isabel Silvino (produtora

cultural); Instituto Dragão do Mar; Casa de Juvenal Galeno; e Sobral Cidade das Artes. Seis agentes são responsáveis por 78% dos eventos, o que impacta nas áreas de atuação de eventos frequentes, uma vez que elas não batem com as áreas de agentes e espaços mais frequentes.

Enquanto isso, os espaços que mais recebem eventos são Centro de Eventos do Ceará, Cineteatro São Luiz, Praça do Cordel, Café Literário e Casa de Juvenal Galeno. Setenta e seis por cento dos eventos cadastrados na plataforma são gratuitos.

Entre os agentes que mais registram eventos, não há apenas instituições públicas: dois deles são produtores culturais que trabalham no Cineteatro São Luiz. Isso explica o fato desse espaço constar como um dos que mais recebem eventos entre os registrados na plataforma. Também cabe mencionar que, conforme aponta a Secretaria de Cultura, esse foi um dos espaços que mais abraçou o projeto e investiu recursos para o desenvolvimento de um *plugin* em WordPress que recolhe a programação da plataforma e apresenta-a em seu site.

No Mapa Cultural do Ceará não é possível acessar os tipos de projetos mais frequentes, dado que foi possível de ser extraído do SP Cultura. Esse é outro gargalo a ser resolvido. No entanto, cabe ressaltar que a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará passou a utilizar a plataforma para receber inscrições em projetos culturais, substituindo o papel – assim como o fez a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em relação aos editais. O grande aumento no número de projetos cadastrados na plataforma a partir de 2016 é um indicativo disso, e torna mais fiel o mapeamento em relação às iniciativas que estão sendo pensadas pela comunidade artística.

GARGALOS ENCONTRADOS NA EXTRAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Algumas dificuldades foram identificadas durante o processo de extração de dados e no momento de análise das informações. Os principais gargalos estão relacionados a campos que não são obrigatórios de serem preenchidos no momento de cadastro de um agente, evento, espaço ou projeto cultural. Sendo assim, muitos usuários não inserem todas as informações que seriam fundamentais para uma análise mais aprofundada.

Outro gargalo é que a ferramenta não possui uma tela de relatórios no painel dos gestores, o que dificulta a geração de indicadores qualificados para a gestão pública. As únicas formas de analisar as informações contidas nas instalações são: 1) fazendo o *download* das planilhas disponíveis e criando o próprio cruzamento de dados ou 2) realizando a extração via API e inserindo em alguma outra ferramenta para visualização dos dados como, por exemplo, o *software* livre Metabase – modelo que foi adotado no Painel Mapas Culturais.

O Metabase também possui algumas limitações que impactaram na elaboração do painel: necessidade da colaboração de um desenvolvedor para configurar a plataforma, navegação pouco intuitiva, inglês como idioma padrão e atualização somente manual de gráficos criados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzir indicadores que realmente reflitam a realidade da cultura é uma tarefa que necessita de investimento e recursos humanos aptos e disponíveis. Afinal, a área da cultura não costuma ser objeto de muitos estudos quantitativos realizados por instituições de pesquisa. Basta pensar no número de estudos que existem relacionados à saúde, por exemplo. Uma das soluções encontradas pelos gestores, nos últimos anos, tem sido "extrair informações de pesquisas que originalmente tinham outras finalidades, o que, inevitavelmente, suscitou alguns problemas, como a inexistência de categorias e indicadores desenhados exclusivamente para a análise cultural" (FIALHO; GOLDSTEIN, 2012).

A ferramenta Mapas Culturais possibilita o mapeamento colaborativo da cultura em tempo real. Ela também permite aos gestores públicos contar com dados de qualidade no que se refere à cultura de seu território – uma potencialidade ainda não totalmente explorada pelos estados e municípios da Rede. Afinal, só ter acesso aos dados não é suficiente: obter indicadores de qualidade depende de esforços direcionados a isso, realizados por cada instalação individualmente, mas também depende da manutenção da Rede Mapas Culturais como um ambiente de troca de experiências e de crescimento de todos os seus atores.

Para isso, faz-se necessária uma governança capaz de dar sustentabilidade ao projeto por meio da colaboração de gestores e desenvolvedores e do apoio de atores institucionais, como é o caso do MinC. Esse trabalho interligado é fundamental para que as diversas instalações da plataforma continuem sendo bases de dados eficazes, confiáveis e constantemente atualizadas.

Quando falamos da governança de uma rede descentralizada e sujeita às mudanças normais do âmbito político, uma centralização mínima, institucional ou liderada pela sociedade civil parece se fazer necessária. Assim, torna-se possível zelar para que o projeto se mantenha na direção dos objetivos que são comuns a todos os participantes.

No surgimento do projeto, em 2013, o Instituto TIM, junto às secretarias e fundações de Cultura, esteve à frente da implementação, coordenação e desenvolvimento da iniciativa, sempre fazendo esforços para que o projeto e o *software* Mapas Culturais fossem utilizados e aprimorados pela rede de gestores e desenvolvedores envolvidos.

A partir do final de 2017, o Ministério da Cultura, por meio do Sistema Nacional de Cultura, passou a ser atuante no apoio oficial aos municípios e estados que quisessem criar as suas instalações de Mapas Culturais. Desse modo, o MinC vem desempenhando um papel importante não só na expansão da implementação da plataforma, mas também na estruturação da governança colaborativa da Rede Mapas Culturais.

Mapas Culturais representa uma tendência que vem ganhando força nos últimos anos, especialmente no contexto das novas tecnologias aplicadas à gestão pública: as pessoas querem entender como os *softwares* funcionam e fazer parte das tomadas de decisões relacionadas às melhorias e novas funcionalidades a serem desenvolvidas. Além disso, quando se trata de *software* livre, a documentação precisa estar disponível para que qualquer pessoa possa utilizá-la e propor melhorias. Só assim será possível alcançar uma governança colaborativa e transparente.

> A melhoria de processos de desenvolvimento de software, usualmente, é caracterizada por ser um trabalho de equipe e contínuo, necessitando de investimento, de planejamento e dedicação, de um esforço consistente e persistente, de conhecimento do processo existente e de uma definição de objetivos claros para a melhoria dos mesmos. (COSTA; LOUREIRO; REIS, 2014, p. 183)

A adoção de Mapas Culturais pelo Ministério da Cultura – como a ferramenta oficial do Sistema Nacional de Indicadores e Informações Culturais (SNIIC) e como uma das estratégias de atuação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) – demonstra uma forte intenção em sustentar a plataforma e fazer com que o maior número de municípios e estados brasileiros contribua para o mapeamento da cultura em nível nacional. Fortalecida a etapa de adesão e uso, é importante que análises, como a apresentada no Painel Mapas Culturais, sejam entendidas como um elemento fundamental da contribuição do mapeamento para a gestão. Afinal, é por meio da geração de indicadores que propiciam reflexão sobre o cenário cultural que os Mapas Culturais poderão fazer a diferença na gestão da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

CALABRE, Lia. Políticas públicas e indicadores culturais: algumas questões. In: V ENECULT, 2009, Salvador.

COSTA, António Pedro; LOUREIRO, Maria João; REIS, Luís Paulo. Do modelo 3C de colaboração ao modelo 4C: modelo de análise de processos de desenvolvimento de software educativo. *Revista Lusófona de Educação*, Portugal, 2014.

FERNANDES, Taiane. *Políticas para a cultura digital do Ministério da Cultura (2003-2010)*. In: V ENECULT, 2009, Salvador.

FIALHO, Ana Letícia; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Conhecer para atuar – A importância de estudos e pesquisas na formulação de políticas públicas para a cultura. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 13, 2012.

INSTITUTO TIM. *Mapas Culturais*. Disponível em: <https://institutotim.org.br/project/mapas-culturais/>. Acesso em: 9 jan. 2018.

NIC.BR; COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. *Cultura e tecnologias no Brasil*: um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação. São Paulo, 2017.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. *Metas do PNC*. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/metas-do-pnc/>. Acesso em: 9 jan. 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*: tristes tradições. Salvador: Editora, 2006.

VAZ, José Carlos. Transformações tecnológicas e perspectivas para a gestão democrática das políticas culturais. *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, São Paulo, v.22, n. 71, 2017.

CONSTRUÇÃO PARTICIPATIVA DE INDICADORES CULTURAIS: O CASO DO CONSÓRCIO DO GRANDE ABC

Ana Mesquita[1]

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo olhar para a construção participativa de indicadores culturais a partir do estudo de um caso de âmbito regional, no caso a região do ABC Paulista. Para isso, será realizada uma revisão bibliográfica sobre indicadores sociais – particularmente os estudos de Paulo Januzzi sobre o tema – e sobre a sobre a construção de indicadores culturais de indicadores culturais, tema que possui uma contribuição relevante para a produção intelectual sobre cultura no Brasil. Um dos elementos a serem incorporados pelo presente artigo é o processo participativo, de gestores e sociedade civil, na construção do escopo desses indicadores.

Palavras-chave: Indicadores culturais. Participação. Sociedade civil. Avaliação. Política cultural.

ABSTRACT

This article aims to look at the participatory construction of cultural indicators based on the study of a regional case, in the case of the ABC Paulista region. For this, a bibliographic review of social indicators, particulary Paulo Januzzi´s studies on the subject - and the construction of cultural indicators, a theme that has a relevant contribution to the intellectual production on culture in Brasil, will be carried out. One of the elements to be incorporated by the present article is the participatory process, of public managers and civil society, in the construction of the scope of these indicators

Keywords: Cultural indicators. Participation. Civil society. Evaluation. Cultural policy.

Por que construir e utilizar indicadores para as políticas culturais? Essa pergunta tem permeado os debates e as reflexões de gestores culturais, pesquisadores e sociedade civil quando discutem sobre políticas culturais.

[1] Mestra em Políticas Públicas pela Universidade Federal do ABC. Pesquisadora, produtora e consultora na área de políticas culturais. E-mail: aninha.mesquita@gmail.com.

Nos últimos 15 anos, houve um amadurecimento dos processos de avaliação de políticas públicas, principalmente no âmbito federal, com os instrumentos de planejamento (planos decenais, setoriais, planos diretores, leis orgânicas, planos plurianuais), baseados em um modelo gerencial de eficiência e eficácia para avaliar os resultados das políticas. Em paralelo a esse processo, temos dois marcos legais na área da cultura no âmbito federal que têm como objetivo organizar os processos de gestão nesse campo como, nos moldes acima descritos: a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que estabelece o Plano Nacional de Cultura (PNC); e a Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, que acrescenta à Constituição Federal o art. 2016-A, que institui o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Tal sistema garante respaldo legal para que os estados, municípios e Distrito Federal constituam seus próprios sistemas.

A avaliação pode ser como uma das etapas do ciclo de políticas públicas, e estaria inserida como a última etapa de uma política pública. No entanto, essa definição não comtempla todo o potencial e utilidade dos processos de avaliação para a efetivação de uma política. Segundo Jannuzzi, as avaliações podem ser usadas em todas as etapas do ciclo de políticas públicas:

> Avaliação refere-se ao conjunto de procedimentos técnicos para produzir a informação e conhecimento para desenho *ex-ante*, implementação e validação *ex-post*, de programas e projetos sociais, por meio das diferentes abordagens metodológicas da Pesquisa Social, com a finalidade de garantir o cumprimento dos objetivos dos programas e projetos (eficácia), seus impactos mais abrangentes em outras dimensões sociais, para além dos públicos-alvo atendidos (efetividade), e a custos condizentes com a escala e complexidade da intervenção (eficiência). (JANNUZZI, 2014, p. 10)

Um indicador é uma das ferramentas utilizadas para a avaliação de políticas públicas, servindo como um instrumento operacional para monitoramento da realidade social, para fins de formulação e reformulação das políticas públicas. Indicadores são expressões numéricas que refletem diferentes aspectos da ação e da realidade. Eles permitem medir, comparar e avaliar o desempenho da organização, auxiliando a tomada de decisão com base em critérios mais racionais (JANNUZZI, 2006).

São um recorte da realidade, uma parte que podemos mensurar. Os indicadores indicam algo; eles, por si só, não nos dizem nada. É papel do gestor cultural analisar e interpretar o que aquele indicador está indicando.

Os indicadores são construídos com base em relações, ou seja, sempre são usados no mínimo dois dados para construir um indicador. Os dados, por sua vez, são a base para a construção dos indicadores e são sempre o resultado de um registro sistêmico de eventos da realidade, por exemplo,

faixa etária, escolaridade, renda, etc. Portanto, o indicador é o resultado de um valor informacional agregado (cruzamento de dados) que pode ser expresso de diversas maneiras, como proporções, coeficientes, percentuais, índices, taxas e números absolutos referenciados pelo espaço/tempo (por exemplo, número de matriculados/ano em um determinado curso).

A administração pública brasileira atualmente utiliza um sistema de planejamento do orçamento público constituído por planos e programas nacionais, regionais e setoriais (além, evidentemente, das leis orçamentárias). A forma de organização da gestão pública hoje utiliza diversos sistemas de indicadores para monitorar e avaliar o investimento público em determinada área social a partir do planejamento elaborado para a área (Planos decenais e o Plano Plurianual (PPA[2])). O sistema gerencial adotado busca a máxima eficiência e eficácia nos gastos públicos. Trata-se, assim, de uma forma de garantir que os investimentos públicos sejam utilizados de acordo com os programas e planos de governo. Os indicadores são utilizados nesse processo como uma forma de justificar a aplicação de recursos, através dos 3 E's: *eficiência*, *eficácia* e *efetividade*.

- *Eficiência:* relação entre os produtos gerados pelo processo e os insumos empregados (tempo/recurso/custos/pessoas).
- *Eficácia*: quantidade e qualidade de produtos entregues aos beneficiários. Alcance de metas estabelecidas com base em critérios institucionais.
- *Efetividade:* impacto gerado pelos produtos nos beneficiários.

E na área da cultura, como isso ocorre?

DADOS E INFORMAÇÕES CULTURAIS: HISTÓRICO E DESAFIOS

Como mensurar processos? Como medir o fazer cultural? Talvez seja a maior dos desafios enfrentados pelos gestores públicos desde que se começou a pensar no Sistema Nacional de Cultura (SNC) em âmbito nacional, e por consequência, nas esferas estaduais e municipais.

Não é objeto do presente artigo detalhar o processo de elaboração e de implementação do SNC. No entanto, é importante ressaltar que esse sistema tem como principal objetivo organizar a área cultural a partir de planejamento e ordenamentos de suas ações. A emenda constitucional nº 71 de 29 de novembro de 2012 acrescenta o artigo 216-A à Constituição Brasileira e institui o Sistema, garantindo respaldo legal para que os estados, municípios e distrito federal constituam seus próprios sistemas. Os

[2] O PPA é uma lei orçamentária de planejamento a médio prazo (4 anos) elaborada pelo poder executivo. As metas do PPA são monitoradas por meio de indicadores.

elementos básicos constitutivos desse sistema são três: um conselho de políticas culturais deliberativo e paritário; um fundo de políticas culturais; e um plano de cultura. Ou seja, o sistema, entre outros objetivos (democratização, acesso e preservação), é uma forma de adequar a área da cultura à organização da gestão pública, considerando planos e programas setoriais e leis orçamentárias.

A construção de indicadores culturais é o primeiro passo para começarmos a pensar numa forma de acompanhamento e avaliação das ações da área de cultura seguindo os princípios exigidos pelos tribunais de contas. Mas como fazer isso? Como medir o fazer cultural, imaterial, subjetivo e espontâneo de uma sociedade cultural viva, dinâmica, fluida, com realidades tão distintas como ocorre no Brasil?

A construção de um Sistema de Informações e Indicadores Culturais – um dos elementos constitutivos do SNC – pode ter como marco inicial o convênio firmado entre Ministério da Cultura (MinC) e O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Tal convênio resultou numa série de produtos, como o primeiro suplemento da pesquisa de amostra dos domicílios brasileiros[3] para a área da cultura. Isso foi em 2003, e desde então podemos elencar uma série de ações[4], tanto do poder público, quanto de organizações da sociedade civil, com o objetivo de construir bancos de dados[5] confiáveis e assim poder inferir acerca da realidade das políticas culturais brasileiras.

Se o desafio é imenso no âmbito federal, no âmbito local eles se multiplicam. Questões como qualificação da gestão, investimento em pesquisa e estrutura para abrigar bancos de dados são alguns dos problemas

[3] Trata-se da Pesquisa de Informações Básicas Estaduais (ESTADIC) e da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC).

[4] O próprio IBGE publicou dois sistemas de informações e indicadores culturais com a organização de dados já coletados pelo Instituto. Outra MUNIC/ESTADIC da cultura foi publicada em 2015. No link a seguir é possível acessar a pesquisa de 2006: https://ww2.ibge.gov.br/munic2006cultura/; e neste a de 2014: https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura_2014/default.shtm. O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) também somou esforços para ajudar a criar ferramentas para medir a cultura, como o Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura, acessível em http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6495.

[5] Uma experiência que tem entre seus objetivos a construção de banco de dados é a plataforma Mapas Culturais. O projeto foi desenvolvido pelo Instituto TIM, baseado em *software* livre, com o objetivo de auxiliar na coleta de dados pelos governos. Adotado pelo MinC em dezembro de 2015, o Mapas Culturais passa a ser a plataforma de construção do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Sociais do País e está presente em diversos municípios e estados da Federação. Em 2017, o MinC passa a oferecer o Mapas Culturais como serviço, possibilitando assim a ampliação de seu uso, caminhando, assim, para a interoperabilidade das bases de dados dos entes federados. Para mais informações: https://institutotim.org.br/project/mapas-culturais/ e http://sniic.cultura.gov.br/.

enfrentados pelos gestores públicos municipais.

É nas cidades onde as pessoas moram e, para uma série de grupos culturais, é no território onde seus fazeres culturais são realizados e seu saberes compartilhados. Um dos elementos da estrutura de construção dos SNC no âmbito municipal são os Conselhos de Política Cultural, estruturas de garantia de participação da sociedade civil nos processos de construção das políticas culturais das cidades. Os conselhos estão garantidos na Constituição de 1988 e são instrumentos de validação de cidadania, podendo ter diversos modelos e desenhos. No caso da área de cultura, o SNC ainda não possui uma regulamentação que determine o detalhamento para a formação de conselhos; no entanto, o artigo 216-A coloca alguns parâmetros para isso: conselhos devem ser deliberativos e, no mínimo, paritários entre membros do poder público e da sociedade civil.

De forma heterogênea, os conselhos passam a ser canais de participação da sociedade civil organizada nos municípios, possibilitando que as demandas culturais específicas de cada cidade passem a influenciar a construção de políticas públicas para a cultura que ultrapassam as necessidades e reivindicações de produtores culturais, abrindo espaço para que outros temas – como gestão cultural e o papel do público em geral – passem a permear os debates nesses fóruns públicos.

É a diante da conjuntura exposta até aqui que os municípios da Região do ABC Paulista passam a construir seus sistemas municipais de cultura, com a participação da sociedade nos conselhos, fóruns e conferências.

OFICINA DE INDICADORES CULTURAIS DO ABC

Essa experiência deu-se no âmbito do GT (Grupo de Trabalho) de Cultura do Consórcio Intermunicipal do Grande ABC. Os Grupos de Trabalho Setoriais do Consórcio têm como objetivo articular os gestores públicos dos sete municípios que integram o Grande ABC (São Bernardo do Campo, Santo André, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra) para pensar políticas públicas regionais para determinada área.

Desde 2010, o Consórcio passa a ter natureza autárquica de direito público, inserindo-se na lógica de planejamento da administração pública, com orçamento (rateado entre os municípios) e planejamentos compostos por planos e programas. Desde 2015, a equipe de gestores da área da cultura desses municípios que participaram ativamente deste GT tinham algumas preocupações no que se referia às políticas integradas dos e para os sete municípios. A maior delas era a construção de uma política regional para a área da cultura no ABC Paulista. Os debates percorriam temas como ação cultural, formação artística e qualificação da gestão.

Com base nesses debates, o GT Cultura propôs a realização de um Seminário sobre indicadores culturais no ABC, por entender se tratar de um tema que permeava as práticas de gestão e também as angústias dos gestores das cidades que compunham o consórcio. Em paralelo a isso, a Universidade Federal do ABC havia firmado um convênio com o Consórcio a fim de prestar assessoria técnica para a construção de indicadores regionais de políticas públicas de diversas áreas, como saúde, educação e meio ambiente. Com essa articulação, o GT Cultura do Consórcio realizou um seminário sobre o assunto em abril de 2016 na cidade de São Caetano do Sul, além de uma série de quatro oficinas técnicas para a construção desses indicadores.

Faz-se necessário ressaltar a participação da sociedade civil nesse processo.

Há um histórico percorrido pela sociedade civil dessas cidades no que tange à participação nos processos de constituição das políticas culturais do ABC. Cada cidade, com sua história e em tempos diferentes, possui grupos organizados da sociedade civil que, de uma forma ou de outra, interagem e participam dos processos públicos de constituição do campo cultural.

A constituição dos sistemas municipais de cultura (somente Diadema, São Caetano do Sul e Santo André possuem seus sistemas constituídos legalmente) possibilitou a criação dos Conselhos Municipais de Políticas Culturais, que, conforme dita a Constituição Federal em seu artigo 2016-A, garante a participação da sociedade civil organizada num espaço de debate deliberativo. A participação de pessoas nesses conselhos, bem como a participação de organizações autônomas nessas oficinas, garantiu uma visão ampla do que acontece na região e possibilitou ainda que o olhar individual dos membros da sociedade civil, em cada um dos municípios, fosse contemplado no levantamento de demandas desse escopo de atuação.

Partindo do entendimento de que dados e informações organizadas auxiliam na disputa por orçamento público, a elaboração da programação do Seminário de Indicadores Culturais do evento, bem como o direcionamento das oficinas, seguiu essa premissa. Conforme já mencionado, foram quatro oficinas. A primeira foi uma aula da professora Gabriela Lotta, que expôs as premissas e parâmetros para a construção de indicadores. Nos três encontros seguintes, o professor Marcos Pó realizou a mediação, resultando em um quadro de levantamento de demandas. Importante ressaltar que as oficinas não tiveram um caráter estatístico ou matemático em si, e sim um caráter de debate para a identificação do que deveríamos medir para melhorar a gestão cultural da região, onde estão esses dados e como coletá-los. Cerca de 30 pessoas participaram das oficinas, entre gestores públicos, funcionários do consórcio e membros da sociedade civil.

Mais do que a construção de indicadores em si, a oficina buscou levantar um campo de questões e problemáticas acerca das políticas culturais das cidades. Abaixo o resultado dos debates:

CULTURA: PROPOSTA DE INDICADORES

Prioridade	Dados / informações disponíveis	Indicadores	Fonte (onde pode ser encontrado)	Observações
Financiamento	Públicos • Prefeituras. • Incentivados. • Fundos. • Convênios. Aplicação • Fomento. Privados • Parcerias. • Patrocínios.	1. Orçamento local de gasto cultural per capita.	**Orçamento executado**: da secretaria em atividades culturais (exclui atividades de outras áreas, autarquias...). **População**: IBGE.	
		2. Editais: • Relação entre inscritos e contemplados. • Recursos por edital. • Recursos por contemplado.	Dentro de cada secretaria, publicado nos diários oficiais de cada município e sits.	
Visibilidade	Divulgação • Mídias e tipos. • Orçamento.	3. Número de visitas à agenda cultural publicada na página web do governo local/ ano.	Dados a serem fornecidos por cada secretaria ou departamento.	*Seria importante ter dados de investimento em ações e peças de comunicação, porém tal informação não é facilmente acessível em cada prefeitura.* • Percentual da verba de divulgação investido por mídia. • Proporção do orçamento dedicado à programação de atividades culturais investido em comunicação. • Retorno de público por mídia utilizada.
		4. Acessos, curtidas e compartilhamentos em redes sociais.	Dados a serem fornecidos por cada secretaria ou departamento.	
Formação	• Duração • Quantidade/ frequência. • Uso pelo público (frequência, renovação). • Vagas/demanda.	5. Relação candidato/vaga (por tipo/ano).	Disponíveis nas secretarias, sites, sumário de dados.	Tipos de formação: **(a) Profissionalizante:** o participante obtém algum tipo de registro formal. Inclui ensino superior. **(b) Cursos livres:** tipicamente de 6 meses a três3 anos, possui com segmentação. Faz orientação profissionalizante. **(c) Iniciações/oficinas:** tipicamente não tem segmentação. Espaço para experimentação e atividades lúdicas. Não há intenção de orientação profissional.
		6. Oferta de vagas (por tipo/ ano).	Disponíveis nas secretarias, sites, sumário de dados.	
		7. Oferta de formações (por tipo/ano).	Disponíveis nas secretarias, sites, sumário de dados.	
		8. Participantes (por tipo/ ano).	Disponíveis nas secretarias, sites, sumário de dados.	
Patrimônio	Material • Quantidade (tombados, etc.). • Disponibilidade/ acesso. • Acervos/itens. Imaterial • Legislação. • Ações de salvaguarda (festas, mostras, etc.)/difusão. • Acervos Identidade	9. Quantidade de acesso aos acervos – físico e digital/ ano.	Dados de acesso e de frequência disponíveis nas secretarias.	Grupos (indicador desejável, mas ainda não disponível porque não existe mapeamento ou dado consolidado) • *Proporção de grupos participantes das mostras e festas.* • *Proporção de grupos participantes das mostras e festas.* • *Número de integrantes dos grupos por ano.*
		10. Bens tombados Quantidade (início do ano / final do ano). Passíveis de tombamento.	Disponíveis nas prefeituras; GT Memória.	
		11. Porcentagem do orçamento anual dos governos locais destinado ao patrimônio (pesquisa, proteção, manutenção e difusão).	Disponível no orçamento das prefeituras.	
		12. Dias com manifestações culturais tradicionais por ano	Calendários culturais das cidades.	

Prioridade	Dados / informações disponíveis	Indicadores	Fonte (onde pode ser encontrado)	Observações
Equipamentos	Tipo Disponibilidade/ quantidade Uso • Acessos. • Eventos/ações.	13. Quantidade de equipamentos (tipologia Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC): biblioteca, museu, cinema, teatro, etc....).	Públicos: disponíveis nas prefeituras.; Privados: necessário mapeamento.	Propriedade: público, privado, entidades, parcerias. Disponibilidade por pelo menos seis meses durante o ano de apuração.
		14. Proporção de equipamentos culturais em funcionamento em relação ao total, segundo a finalidade (teatro, museu, etc.).	Prefeituras.	
		15. Quantidade de ações por equipamento ao mês/ano.	Prefeituras, agenda cultural.	
		16. Quantidade de frequentadores por mês/ano.	Prefeituras, estimativas.	
Economia da cultura	Registros (autônomos, empresas, etc.) Cadeias produtivas Produtos culturais • Renda/valor • Gastos/ Consumo. Arrecadação. Geração de renda	17. Valor arrecadado pelo município em ações culturais diretas e indiretas/ano.	Diretas: valores disponíveis nas Prefeituras (ex.: locação, parceria, % bilheteria, etc....)	
		18. Emprego Cultural (Porcentagem de pessoas empregadas em atividades culturais em relação ao total da população ativa empregada).	Verificar disponibilidade IBGE, CAGED, etc. ...	
		19. Gasto das famílias em cultura (Porcentagem de gastos de consumo final das famílias em atividades, bens e serviços culturais em relação ao total de gastos de consumo).	Ver disponibilidade em outras fontes (IBGE, etc....).	
Organização/ Eventos e ações culturais	Integração • Eventos/ações conjuntas das prefeituras. • Agendas conjuntas. Agentes e produtores • Circulação regional. Público: Circulação regional Oferta Diversidade/perfil Integração Demanda Uso/participação Iniciativas da sociedade civil	Quantidade de eventos e ações culturais/ano.	Prefeituras, agendas culturais.	Tentar montar um glossário de linguagens culturais comum às cidades: (GT)
		Público por evento.	Prefeituras, agendas culturais.	
		Eventos de iniciativa da sociedade civil realizados em equipamentos públicos/ano.	Prefeituras.	
		Existência de conselhos de acordo com os parâmetros do Sistema Nacional de Cultura.	Prefeituras.	
		Quantidade de ações/eventos realizados em conjunto pelas prefeituras/ano.	Prefeituras.	
		Proporção de contemplados em editais de cidades da região diferentes da que publicou o edital.	Prefeituras.	
		Proporção de vagas de formação ocupadas por moradores de cidades da região.	Prefeituras.	

Importante destacar que o resultado da oficina não constituiu o indicador em si, pois, como explicado, para a construção de um indicador, é necessário algum tipo de fórmula matemática que cruze, no mínimo, dois dados. O que temos aqui é um levantamento de escopo de atuação.

No início das oficinas, uma questão logo se manifestou entre os membros participantes: o grau de maturidade acerca dos marcos legais referentes ao planejamento estratégico de cada um dos municípios, ou seja, a existência ou não de planos de cultura. Quando uma cidade elabora um plano de cultura, os objetivos de atuação ficam evidentes nesse documento. É com o plano de cultura que as diretrizes sobre o entendimento de cultura ficam claros, possibilitando implementar uma política pública de cultura. Para os municípios em que esse debate ainda não foi aprofundado, torna-se mais difícil definir os caminhos de atuação da gestão. E, para a construção de indicadores, é essencial saber o que se quer com determinada política. No momento dessas oficinas, somente Santo André, São Caetano do Sul e Diadema possuíam planos elaborados e aprovados. São Bernardo do Campo estava no meio do processo de elaboração. As demais cidades não possuíam planos de cultura.

Algumas perguntas norteadoras foram usadas para encaminhar os debates sobre o que seria interessante medir, no âmbito regional, para a área de cultura, por exemplo, "o que medir?"; "o que queremos alcançar com determinada ação?"; e "qual a relevância regional de determinado tema?". O foco e entendimento de que esse conjunto de informações iria ser usado para a composição de uma política regional possibilitou uma certa calibragem para que demandas específicas de um dos municípios não se sobressaíssem ao objetivo principal da oficina.

É interessante perceber que, ao longo do processo, a questão da comunicação foi um dos temas mais ressaltados pelos membros da sociedade civil. O discurso "as pessoas não sabem o que a secretaria de cultura faz" foi exaustivamente debatido, com argumentos e contra-argumentos. Essa é uma questão, entre outras tantas, que surgiu ao longo dos debates, que não depende exclusivamente da ação do órgão específico de cultura.

As políticas culturais são permeadas por ações de outras áreas do governo, e um bom exemplo disso é a área de Comunicação Social, para a qual cada município possui políticas distintas, variando o grau de autonomia autorizado para cada secretaria. Apesar de haver um consenso nos debates sobre o fato de os órgãos de cultura precisarem ter departamentos ou seções específicas de comunicação, pois a dinâmica e a periodicidade de ações culturais são diferentes das demais áreas do governo, nem sempre é isso que acontece. Foi levantada e ratificada na tabela apresentada neste artigo documento a importância de o Consórcio desenvolver uma política

de comunicação para a área da cultura, não só como forma de divulgação e articulação das ações regionais, mas como forma de centralizar as informações do que acontece culturalmente nas sete cidades.

Outra área que podemos destacar como de atuação preponderante do Consórcio é a Economia da Cultura, justamente por ser uma alternativa de desenvolvimento local, podendo alavancar setores antes não explorados. A criação do Consórcio do Grande ABC, juntamente com a Agência de Desenvolvimento Econômico, foi uma resposta à crise do emprego enfrentada pela região ao longo dos anos 1990, ocasionada pela crise do capital e sua reestruturação produtiva. Desde então, os gestores públicos da região procuram criar alternativas de emprego e renda. Um dos exemplos são os arranjos produtivos locais (APL's) que poderiam ser uma das alternativas para o setor cultural, como por exemplo, a tentativa do município de São Bernardo do Campo de desenvolver um APL para o setor do audiovisual, com a criação do Centro de Audiovisual (CAV) e a concessão dos Estúdios Vera Cruz.

CONSIDERAÇÕES E REFLEXÕES SOBRE O TEMA

A experiência descrita foi um esforço coletivo dos gestores públicos e da sociedade civil dos sete municípios que compõem o ABC Paulista para levantar propostas sobre o que medir – e de certa forma como medir – quando se trata de políticas culturais que ocorrem na região.

Os desafios são imensos, por uma série de questões. A reflexão sobre os indicadores aconteceu antes da construção do Plano Regional de Cultura, a saber, a oficina de construção de indicadores foi realizada em abril de 2016 e somente no segundo semestre daquele ano foi firmado um outro acordo cooperativo entre Consórcio e a Universidade Federal do ABC (UFABC) para a construção do Plano Regional de Cultura. O plano ainda não havia sido concluído até o fim de 2016, mas pelos resultados preliminares apresentados ao GT de Cultura as problemáticas e potencialidades pouco diferiam do que foi refletido na oficina de indicadores. Assim, percebemos que a oficina de indicadores funcionou como, além de um espaço de reflexão, um espaço para a construção de um sistema de monitoramento de execução das metas anteriormente pensadas.

O principal problema identificado pelos participantes dessa oficina foi a construção dos bancos de dados. Uma série de dados existe. Dados populacionais, econômicos e alguns outros relacionados às políticas sociais – como educação e saúde – podem ser encontrados nos bancos de dados públicos e mesmo em alguns sumários de dados produzidos pelas administrações locais. No entanto, estão dispersos e sistematizados com parâmetros diversos; algumas das cidades nem possuem seus próprios bancos

de dados. Esse esforço do Consórcio em elaborar planos regionais e conjuntos de indicadores mínimos vai ao encontro do diagnóstico dessa realidade de desigualdade existente entre as cidades, e a implementação desses planos pode sanar esse problema.

Com relação aos indicadores culturais, o caso é mais grave. Não temos uma série histórica de indicadores em nenhum âmbito federativo. Nos municípios do ABC, temos dados; no entanto, estão desorganizados e sem métodos que possibilitem sua comparabilidade, deixando questionamento quanto à confiabilidade deles.

O elemento mais rico e produtivo da oficina foi a participação da sociedade civil no debate. Quando olhamos para os indicadores culturais, o que vemos são indicadores construídos por técnicos e gestores que olham para diversos aspectos da gestão cultural: o patrimônio; as ações de livro, leitura e literatura; a economia; o fomento; os públicos da cultura; as práticas culturais; a descentralização das ações e constroem parâmetros até mesmo para medir a participação da sociedade civil nesses processos. Ter a sociedade civil olhando em conjunto com técnicos e gestores e garantir um documento que poderá ser usado de fato em um instrumento de planejamento estratégico, como o Plano de Cultura Regional, é experiência específica e pouco relatada na literatura que trata de indicadores culturais.

Um maior envolvimento da sociedade civil na elaboração de políticas culturais talvez seja um dos caminhos para auxiliar numa reconstrução de confiança perdida entre sociedade civil e governo nesse atual sistema representativo normatizado pelos conselhos e conferências, já que uma das maiores críticas da sociedade civil quanto a esses processos é não verem seus esforços de participação refletidos nas políticas culturais.

A utilização de indicadores culturais para medir e avaliar as políticas culturais de um determinado ente público possui um limite, já que os indicadores olham somente para uma parte da realidade, e, mais usualmente, são utilizados em pesquisas quantitativas, sendo necessário, em processos avaliativos mais complexos, complementar os estudos de monitoramento e avaliação com ferramentas qualitativas.

Medir em números a cultura é das tarefas mais árduas da gestão cultural, dada a natureza da ação – que, como aponta Celso Furtado, diz respeito às questões específicas humanas –, a resistência dos grupos culturais em "colocar em caixinhas" todo um mundo de vivências e experiências artístico-culturais e a falta de qualificação das equipes que compõem as administrações locais, principalmente quem trabalha na ponta, os burocratas de nível de rua. E essa displicência na construção dos indicadores culturais é uma das causas de um velho problema que a área enfrenta: a descontinuidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALA-HARJA, Marjukka; HELGASON, Sigurdur. Em direção às melhores práticas de avaliação. *Revista do Serviço Público*, Brasília, v. 51, n. 4, p. 5-59, out./dez. 2000.

AVRITZER, L. Sociedade Civil e Estado no Brasil: da autonomia à interdependência política. *Opinião Pública*, Campinas, v. 18, n. 2, p. 383-389, 2012.

DAGNINO, E. Sociedade Civil, Espaços Públicos e Construção Democrática no Brasil: Limites e Possibilidades. In: DAGNINO, Evelina (Org.). *Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FURTADO, Celso. Pressupostos da Política Cultural. In Rosa Freire d'Aguiar Furtado (Org.). Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultura – Arquivos Celso Furtado – Vol. 5. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

JANNUZZI, Paulo de Martino. *Indicadores Sociais no Brasil* – Conceito, Fonte de Dados e Aplicação. 3. ed. Campinas/SP: Editora Alínea, 2006.

_____.*Monitoramento e avaliação de programas:* uma compilação conceitual e metodológica para orientar a produção de conhecimento aplicado para aprimoramento da gestão pública. In: Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Avaliação de políticas públicas: reflexões acadêmicas sobre o desenvolvimento social e o combate à fome, v.1 – Brasília, DF, 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Sistema Nacional de Cultura* – Estruturação, institucionalização e implementação do SNC. Brasil, 2011.

SIQUEIRA, Maurício. *Indicadores Sociais para a Gestão Local de Políticas Culturais***.** Anais V ENECULT, Salvador/Bahia, 2009.

AS PRÁTICAS DA CULTURA DIGITAL

Dalton Lopes Martins[1]

RESUMO

Este artigo aborda a cultura digital como sendo esta um conjunto de práticas sociais que são singulares do espaço digital. O texto apresenta as principais características dessas práticas sociais, procurando dar ênfase nas suas regularidades e nas formas de observação de suas manifestações. Identifica, ainda, as práticas informacionais, comunicacionais, relacionais e curatoriais. Por fim, é problematizada a necessidade de análise posterior das condições sociais em que acontecem essas práticas, levando em conta as especificidades dos casos, para que se possa observar as diferenças das estratégias de socialização.

Palavras-chave: Cultura Digital. Práticas sociais. Algoritmos.

ABSTRACT

This article approaches the digital culture as being a set of social practices that are singular of the digital space. The text presents the main characteristics of these social practices, seeking to emphasize their regularities and ways of observing their manifestations. It also identifies informational, communicational, relational and curatorial practices. Finally, the need for a posterior analysis of the social conditions in which these practices take place is analyzed, taking into account the specificities of the cases, so that the differences of socialization strategies can be observed.

Keywords: digital culture. Social practices. Algorithms.

EM BUSCA DE UM CONCEITO

A ideia de **cultura digital**, seja como área organizacional em instituições voltadas para políticas públicas culturais ou mesmo em instituições privadas de mídia e marketing, seja como conceito no campo da pesquisa acadêmica e em pesquisas de formas de consumo e produção de comunicação, tem prestado um serviço de extrema relevância no Brasil, sobretudo na última década.

[1] Doutor em Ciência da Informação e Professor Associado da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. E-mail: dmartins@gmail.com.

A cultura digital busca articular uma multiplicidade de conceitos, servindo como ponto de apoio na produção de um comum para abordar a construção de políticas públicas, projetos experimentais, movimentos ativistas, pesquisa acadêmica, laboratórios liberais, inovação social, movimentos de comunicação, participação social, acervos digitais, modelos de gestão, entre tantos outros aspectos que poderiam ser aqui enumerados. No entanto, como todo conceito transversal, acaba correndo o risco de, por conta dessa característica polissêmica, representar tudo e nada ao mesmo tempo. Ao que parece, a cultura digital encontra-se atualmente nessa condição.

Diante disso, busca-se aqui menos definir "cultura digital" baseando-se em uma linha teórica e conceitual específica, entre as muitas que definem o conceito, e mais formular algumas interrogações que facilitem clarear qual o campo de jogo e suas possíveis regras de formação em que se encontram esses diversos conceitos e o que parece pautar a sensação de que, apesar de distintos, ainda assim formam um comum. O primeiro ponto ponto que valea se se questionar é o próprio sentido de "cultura" para, num segundo momento, entender quais são as especificidades que podem caracterizar a experiência do digital.

Definir "cultura" a partir deconsiderando um único ponto de vista não só soa ingênuo para o que se busca discutir aqui, como também uma contradição em relação às várias formas de debater o conceito, que, apesar de múltiplas e mesmo divergentes, parecem invariavelmente ressaltar um ponto em comum entre elas: em torno das diferentes tentativas de definir "cultura" percebemos a tentativa de se explicar a diversidade das práticas sociais humanas. De alguma maneira, essas tentativas anunciam que é por meio da cultura que se pode expressar, reconhecer e mesmo valorizar a diversidade dessas práticas.

> [...] a cultura refere-se aos elementos simbólicos da vida social, ou seja, a um conjunto de representações, valores morais e ideais que institui e organiza a sociedade. Os aspectos simbólicos de uma dada organização social não existem acima dos indivíduos, como "estrutura estruturada", mas a partir da ação dos próprios indivíduos uns em relação aos outros, sujeitas a mudanças, como "estrutura estruturante". (PASSIANI; ARRUDA, 2017, p. 135)

Buscaremos aqui formas possíveis de se observar a cultura, com o objetivo de identificar regularidades e estabelecer alguns critérios de significação que permitam compreender as diferentes culturas, seus pontos em comum e suas dissonâncias, e com isso estabelecer pontos de observação que façam avançar um ponto de vista científico sobre o objeto. Para tal, é preciso observar os elementos simbólicos da vida social e, assim, definir elementos constituintes de uma cultura. Mas, cabe ressaltar, que é na

ação social relacionada a esses elementos simbólicos que se pode observar a cultura em movimento, sua dinâmica como prática social, definindo regularidades, padrões e, eventualmente, dissonâncias que constituem o mundo social. Entende-se aqui por "prática social" aquilo que se revela nas condutas regulares dos agentes em dinâmica de interação social, produzindo as coisas que se fazem e as coisas que não se fazem, como sugerido por Bourdieu (THIRY-CHERQUES, 2006).

> O senso prático, senso de orientação e senso de jogo, simultaneamente, é o que permite aos agentes se adaptarem a um número infinito de situações sem seguir explicitamente uma norma, uma regra, um código transmitido (postura que a abordagem estruturalista mecanicista é incapaz de explicar), mas sem que por isso eles obedeçam ao livre decreto de seu pensamento, como pretendem as teorias subjetivistas ou racionalistas. (SAPIRO, 2017, p. 297.)

A ideia de "práticas" é menos importante para definir "cultura" e mais porque coloca este último conceito em movimento e o faz caminhar em conjunto com a própria dinâmica social dos diferentes povos e da convivência humana. Recupera a ideia desse senso de jogo, que estabelece contornos e regularidades possíveis de manifestação. É no movimento do que se conserva e no movimento do que se transforma que encontramos a cultura, aparecendo como *aquilo do que se fala*, *aquilo que se faz* e *aquilo do que se vive*; e é nos modos de produção, conservação e socialização do simbólico que ali se encontram os pontos de observação necessários para se identificar as diferentes perspectivas culturais. Conceito meio, a cultura só encontra seu espaço como contorno daquilo que se expressa, se faz ver e disputa o próprio sentido de sua existência. Prática é, portanto, vida enquanto se faz viver.

Tem-se aqui algumas linhas do campo de jogo. É por meio do olhar que busca reconhecer **as práticas de socialização do simbólico** que se encontra as manifestações que ajudam a descrever não só a cultura na qual se está imerso, como também colocar em análise a e refletir sobre a cultura do que parece dissonante, estranho ao próprio modo de se manifestar. Outras práticas podem ser observadas e compreendidas, e o próprio horizonte que singulariza os indivíduos se expande quando as práticas se remixam produzindo o jogo infinito das invenções humanas em seus modos de existência.

SOCIALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO: AS SINGULARIDADES DO ESPAÇO SOCIAL DIGITAL

Mas, e o tal do digital? Como ele se relaciona com cultura a ponto de se estabelecer como expressão composta, chegando mesmo a se manifestar como "**cultura digital**" e funcionar como produtor de sentidos para um número expressivo de instituições, grupos e pessoas?

Entendendo aqui cultura como conceito meio, operador de aberturas de significado que permite observar as práticas sociais em seu contínuo movimento do conviver em torno das diferentes formas possíveis de socialização do simbólico, entende-se "cultura digital" como um conjunto de práticas sociais que acontecem de forma *singular* no espaço social digital. É importante destacar a ideia de singularidade para que se possa falar de cultura digital, visto que há práticas que só podem se dar nesse espaço social e que terminam por ser inerentes às condições desse espaço (possibilidades e restrições), quer sejam tais práticas técnicas, em relação ao meio no qual se dão, ou sociais, em relação ao tipo de interação por meio do qual se socializa.

Vale ressaltar que esse espaço do digital é o espaço do que se produz por meio de uma máquina de processamento simbólico que opera e transforma ondas elétricas em sinais binários, conhecidos por 0s e 1s, permitindo a construção de inúmeras estratégias de cálculo desses sinais e sua recombinação por meio de algoritmos que repetem blocos de cálculos complexos em uma velocidade muito superior comparada à velocidade da cognição humana. Isso, de maneira simplista, é o fundamento de todas as experiências de uso de equipamentos digitais que um dia venham a surgir, do simples desenho de uma linha na tela de computador ao movimento de pousar um satélite num cometa em movimento.

O digital é ainda fenômeno recente na história humana. As primeiras experiências com o digital são datadas da década de 1940, num contexto de buscas por inovações técnicas e científicas e vantagens estratégicas em plena II Guerra Mundial. Experimento na década 1940 e produto comercial em escala na década de 1980, o digital instaura-se como espaço no imaginário humano há aproximadamente 40 anos. Embora os estudos, as pesquisas e as tentativas de se analisar esse fenômeno sejam feitos com diferentes perspectivas, é praticamente unânime a compreensão de que junto com o tal advento do digital ocorrem transformações profundas nos modos de existência humana.

No esforço de procurar dar visibilidade ao campo de jogo da cultura digital, pode-se, então, perguntar quais são as práticas sociais que surgem e se consolidam com esse fenômeno e que servem de sustentação às diferentes formas de entendimento de "cultura digital". Parece-nos que a chave

para refletir sobre essas práticas é o próprio fundamento do que representa o digital, ou seja, a sua capacidade singular de manipulação simbólica automática, o que a diferencia de todos os outros suportes de manipulação que já foram antes desenvolvidos pelo ser humano.

Não se trata apenas de singularizar o aspecto quantitativo do fenômeno, a capacidade de lidar com a manipulação simbólica em alta quantidade e à velocidade da luz, mas dos aspectos qualitativos, sobretudo a capacidade de produção de outros usos possíveis dos símbolos que somente se tornam viáveis quando processados em alta velocidade e quantidade, criando condições estruturais para que determinadas experiências possam ocorrer. É em torno da investigação do que ocorre, com base na ideia de manipulação simbólica, que se propõe a definição de quatro conjuntos de práticas sociais que podem ser observadas no universo do espaço digital: **práticas informacionais, práticas comunicacionais, práticas relacionais e práticas curatoriais**.

AS 4 PRÁTICAS SOCIAIS DA CULTURA DIGITAL

Práticas que giram em torno de diferentes estratégias e propósitos de manipulação simbólica, produzindo diferentes modos de manifestar a cultura digital como espaço de expressão cultural humana. Práticas que dão passagem a fenômenos que podem se complementar na própria perspectiva histórica do que tem sido a sofisticação dessas estratégias de manipulação simbólica do universo digital. Práticas que demandam novos suportes tecnológicos interacionais que permitem a manipulação de documentos, de objetos multimídia, de transformações informacionais e de manipulação de fluxos comunicacionais altamente flexíveis, tornando viáveis recombinações em tempo real de diferentes símbolos e fluxos simbólicos em novos objetos que dão passagem a novos tipos de relações sociais. É apenas por meio da observação de como esses novos elementos simbólicos aparecem que se pode identificar os traços característicos dessas práticas sociais que, a nosso ver, constituem a cultura digital.

O primeiro conjunto de práticas sociais da cultura digital denomina-se **práticas informacionais**. A etimologia da palavra "informação" remete à ideia de dar forma, moldar algo usando os recursos da própria mente. Há algo aqui que possui a característica de um evento, ou seja, há uma dinâmica de moldar algo a partir dos sinais que se recebe do mundo através de capacidade sensorial e sensibilidade e a busca que se move por um desejo de produzir uma forma de representar um significado, uma forma de ver um pedaço do mundo que a lente sintetiza na ideia que se traduz palavra. Energia e forma, produção de uma metaestabilidade temporária, estrutura dinâmica, a informação se constitui deste encontro entre os

sinais do mundo e a lente da intencionalidade, seja ela consciente ou não, daquele que olha. Tem-se aqui todo um conjunto de práticas sociais que podem, então, ser compreendidas: são elas as práticas de moldar, dar forma à matéria do digital e mixar e remixar os elementos simbólicos à luz de sua capacidade automática de processamento.

A produção de um texto que se percebe hipertexto por meio da construção de uma página *web* usando *tags* em código *html* que conectam um desenho; uma fotografia; a edição de uma tabela e estabelece relações de *hiperlink* com outros documentos previamente criados são exemplos desse tipo de prática. Dão forma substancial ao universo digital e são, entre as outras práticas propostas, as que têm maior estabilidade temporal e que servem, portanto, de apoio a um conjunto de estratégias que procuram estabilizar sentidos, narrativas e maneiras de entender as coisas ao redor de um agente social.

Tamanha sua importância enquanto conjunto de práticas, surgiram áreas inteiras de conhecimento que explicitam e procuram sistematizar as "boas práticas" da modelagem informacional, tal como o que se conhece hoje pelo conjunto de conhecimentos denominado "arquitetura da informação". Na experiência de produção da *web*, são as práticas que primeiro aparecem em tempos em que a rede se constituía basicamente de *links* que referenciavam documentos digitais, e as poucas coisas que se poderia executar em rede era visitar esses *links* e ter acesso a esses documentos. Apesar de hoje parecer banal, representou à sua época uma enorme revolução na possibilidade de produção de um novo espaço informacional que ampliou de maneira única na história da humanidade a capacidade de acesso das pessoas a essas formas de estruturação de significado produzidas por outras pessoas, que nem sequer se teria a possibilidade de um dia ter contato. Eram formas de se socializar mapas cognitivos de conexão entre documentos.

Vale frisar que surgem aqui os indícios de uma nova forma de cultura, que começa a se desenvolver em torno de novas práticas e suas possibilidades de apropriação social. É a **cultura do hiperlink**, em que por meio da alta capacidade e flexibilidade de manipulação simbólica de documentos torna-se possível conectar diferentes objetos, pedaços de objetos e criar verdadeiros mapas de navegação por entre esses objetos, surgindo, de fato, toda uma nova metainformação que traz à tona as escolhas e os modos de conexão de documentos estabelecidos pelos agentes sociais que produzem essas conexões. É observando esse fenômeno de manipulação simbólico como modo de socialização que se percebe as regularidades instituintes de uma prática social: a produção do hipertexto torna-se regra, modo de escrita, hábito socializado e incorporado em estratégias de escrita, formas de arte, vendas de produto e componente ativo de cursos de formação que ensinam as "boas práticas" da socialização na *web*.

O segundo conjunto de práticas denomina-se **práticas comunicacionais**. No caso da comunicação, a referência a sua etimologia parece também nos auxiliar a caracterizar o conjunto de práticas que aqui se quer colocar em evidência. Comunicar é partilhar, participar de algo, tornar comum. As práticas comunicacionais podem, então, ser percebidas menos pela sua demanda de uma metaestabilidade e necessidade de dar forma e mais pelas estratégias de fazer circular, pôr em movimento e se fazer chegar de um ponto a outro de uma rede de nós em conexão. No universo digital, o desenvolvimento de protocolos específicos, síncronos e assíncronos, permite o surgimento de serviços e ferramentas comunicacionais, tais como o e-mail, a mensageria instantânea (*icq, hangout, whatsup*) e os fóruns. A *web* cresce em sofisticação e complexidade, permitindo não apenas a criação de documentos digitais em formas específicas de representação de significado, mas também a produção de inúmeras estratégias de fazer circular essas formas.

As práticas comunicacionais surgem com a percepção de que se está diante de novos modos de socialização por meio da conversação em rede. Esse novo tipo de manipulação simbólica e seu efeito nas formas de comunicação são mais facilmente percebidos quando se nota as novas estratégias de mensagem instantânea. São os aplicativos que convocam a atenção em tempo real avisando sobre novas mensagens que chegaram e permitindo que se enviem mensagens com alta complexidade simbólica (áudio, vídeo, imagens) a qualquer momento e com tempo de entrega praticamente imediato. São mensagens que tendem a convocar a atenção imediata, modificando, muitas vezes, a experiência de fruição do tempo de interação social. O que se observa é que esses aplicativos modificam não apenas a intensidade e a temporalidade da interação, mas também sua qualidade, gerando novas dinâmicas de conversação, em que tipos novos de mensagens são produzidas, novas formas de utilização do texto e escrita, chegando à formação de novos agrupamentos temáticos de pessoas para se socializar dessa maneira. É a **cultura da mensagem instantânea**.

O terceiro conjunto de práticas denomina-se **práticas relacionais**. O que se procura evidenciar nessas práticas é a perspectiva do surgimento de novas estratégias de relacionamento social no universo digital. Novas relações são possíveis, e toda uma nova gramática da relação passa a ser experimentada em novas estratégias de manipulação simbólica. O surgimento das inúmeras experiências de formação de grupos, coletivos e, sobretudo, das mídias sociais é a manifestação mais evidente dessas práticas na *web*. Pode-se agora fazer novos amigos e redefinir a própria noção de amizade, "cutucar" pessoas, criar grupos abertos e fechados, segmentando o espaço social conforme interesses específicos, curtir, votar, compartilhar, recomendar, comentar, enfim, exercer diferentes maneiras

de práticas relacionais. Pode-se mesmo se relacionar com recursos materiais dessa maneira, como os novos aplicativos para obtenção de transporte (Uber), reserva de acomodações para viagens (AirBnb) e mesmo para monetização de recursos interacionais (Blockchain). Novas tecnologias de manipulação simbólica foram fundamentais para o desenvolvimento e potencialização dessas práticas, que foram disseminadas como experiência cultural em escala, sobretudo a partir do início dos anos 2000.

Ao se perceber um conjunto novo de modos de relação social mediados por eventos específicos que condicionam essas relações pelas funcionalidades disponíveis dos aplicativos de mídias sociais, nota-se não apenas as novas dinâmicas sociais, mas o surgimento de novas significações do que representam simbolicamente essas relações. Expressões como "curtir" passam a ganhar novas dimensões sociais e efeitos simbólicos que parecem induzir modos específicos de relacionamento social. Um dos efeitos mais fáceis de se observar essas práticas é por meio das linhas do tempo estabelecidas pelos aplicativos de mídias sociais.

Essas linhas do tempo organizam o que está visível no momento em que o aplicativo é ativado, deixando disponível uma certa quantidade de objetos interacionais para se relacionar. Após certo período de tempo, a depender de cada aplicação, a linha do tempo é atualizada, e surgem novos objetos, novas mensagens, novas pessoas, novos conteúdos. Essas novidades tornam-se disponíveis para novas formas de interação, essencialmente rápidas, demandando atenção no momento em que surgem e se tornando de difícil recuperação para análise e avaliação posterior. Os aplicativos induzem, de certa maneira, ao consumo e à realização imediata da interação. É a constatação do que se chama da **cultura da *timeline***.

O quarto e último conjunto de práticas denomina-se **práticas curatoriais.** São percebidas pelas práticas que estabelecem relevância e realizam filtros de significância por meio de funcionalidades específicas nos aplicativos de mídias sociais. São práticas que interagem e calibram diretamente os algoritmos desses aplicativos, permitindo que tais aplicativos "descubram" aquilo de que mais gostamos, aquilo sobre o qual estamos interessados, induzindo os algoritmos a gerarem filtros de conteúdos que selecionam apenas parte da totalidade dos conteúdos disponíveis para visualização.

Essas práticas são aquelas que convocam a qualificar conteúdos digitais, seja votando, por meio de diferentes formas possíveis de votação (pontuação, estrelas, curtidas, cores, etc.), seja apenas por meio dos rastros que são deixados ao se fazer buscas em bases de dados, e essas buscas serem reconhecidas como aquilo que se deseja ver mais, saber mais e conhecer mais. Logo, seja por meio de ações conscientes de seleção e curadoria, seja

por meio de ações inconscientes que se baseiam apenas naquilo em que se presta mais atenção por um determinado período de tempo, ao se socializar por meio dessas práticas, ações de curadoria são levadas a efeito, tornando os algoritmos mais "inteligentes" em relação ao que farão em ações futuras de seleção de objetos digitais que estarão visíveis. Essas práticas são também chamadas aqui de **cultura do algoritmo**.

ALGUMAS REFLEXÕES

Ao se analisar o conceito de "cultura digital" por meio das práticas sociais que podem ser reconhecidas como relacionadas a esse conceito, estabeleceu-se aqui elementos que têm por objetivo reconhecer essas práticas, suas condições de observação e contorno, procurando nomear, não de maneira exaustiva, mas de maneira sintética, alguns princípios que facilitam a observação da regularidade dessas práticas e a percepção de sua centralidade nas experiências de uso da tecnologia como elemento de socialização contemporânea.

O digital mostra, dessa maneira, singularidades fundamentais e constituintes de um espaço social que é único na história, evidenciando elementos que visam facilitar a problematização crítica dessas singularidades. A singularidade das formas de manipulação simbólica do digital facilita a observação das formas sociais de apropriação de seus recursos técnicos. Ao se observar os modos de transformação simbólica que dão passagem às novas formas de socialização, o conjunto de práticas aqui apresentado torna-se evidente e se revela em suas características essenciais.

Sem dúvida, cabe avançar nessa pesquisa para se identificar as condições de socialização dessas práticas, tanto para conhecer as diferenças de apropriação delas pelos diversos agentes sociais em suas diferentes condições sociais de apropriação, quanto para se apontar os efeitos que elas produzem nos modos de organização social da contemporaneidade.

> [...] o conhecimento das condições sociais responsáveis pela demanda de um canal de circulação de bens simbólicos explica as formas específicas de utilização do produto. De um lado, as condições sociais de produção de bens simbólicos; de outro, as condições sociais de uso institucional desses bens. (MARTINO, 2003, p. 14.)

O que se buscou fazer aqui neste curto espaço de reflexão é determinar as condições de observação dessas práticas, procurando, sobretudo, reconhecer a singularidade da cultura digital como novo espaço de constituição simbólica da socialização humana. É o reconhecimento das práticas

geradas em um novo elemento sociotécnico, complexo, multifacetado e permeado de diversos imaginários que termina por dificultar o estabelecimento de uma análise científica dos seus efeitos na dinâmica de socialização. Ao se observar da maneira proposta, tem-se por objetivo facilitar o desenvolvimento da pesquisa crítica dessa forma de cultura.

O estudo das práticas permite escapar da necessidade de definição do conceito para que dela se possa estabelecer um diálogo possível. Como se viu, é menos de um conceito que se parte e mais das diferentes formas práticas que se socializa e que podem, se assim for conveniente para o estabelecimento dos recortes de uma pesquisa, serem agrupadas e servirem de apoio para se estabelecer a base de identificação das manifestações práticas de um conceito.

Logo, o que se permite inferir dessa pesquisa inicial é que o conjunto deos quatro tipos de práticas sociais que, ao serem observadoas na complementaridade, ajudam a definir as especificidades da cultura digital, as formas características e regulares de socialização simbólica e novos espaços sociais de interação, que podem ser analisados em conjunto para se compreender os atuais jogos sociais ali instaurados e, as diferentes dinâmicas que constituem esse "senso de jogo" nas brechas das singularidades da cultura digital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Mídia e poder simbólico*. 2. ed. São Paulo: Editora Paulus, 2003. 198 p.

PASSIANI, Enio; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Cultura. In: *Vocabulário Bourdieu.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. 398 p.

SAPIRO, Giséle. Prática (Teoria da). In: *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2017. 398 p.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, n. 40, v. 01, p. 27-55, jan./fev, 2006.

INFORMAÇÕES CULTURAIS NO ESTADO DE SÃO PAULO: A MATRIZ PARAMETRIZADA DE AÇÕES CULTURAIS – MAPA

Liliana Sousa e Silva[1]

RESUMO

Este artigo aborda alguns aspectos do processo de construção da Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA), instrumento elaborado pela Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo para parametrização e classificação de ações executadas por meio dos Contratos de Gestão firmados com Organizações Sociais de Cultura (OS) e que serve de base conceitual para a implantação do Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura (SMAC). Além de criar parâmetros para coleta, registro e análise das informações inseridas no SMAC, a MaPA traz um vocabulário convergente para a definição de termos utilizados na categorização das informações, permitindo leituras transversais entre as diversas ações finalísticas da Pasta.

Palavras-chave: Política Cultural. Informação. Monitoramento. Avaliação. Cultura.

ABSTRACT

This article presents some aspects of the process of construction of the Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA), an instrument made by the Unidade de Monitoramento of the Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo to parameterize and classify the actions executed in the context of the Management Agreements signed with Social Cultural Organizations (OS), serving as a conceptual basis for the implementation of the Culture Monitoring and Evaluation System (SMAC). In addition to creating parameters for the collection, recording and analysis of the information inserted in the SMAC, MaPA brings a convergent vocabulary with the definition of terms used to categorize the information, allowing transversal readings between the different SEC actions.

Keywords: Cultural Policy. Information. Monitoring. Evaluation. Culture.

[1] Doutora em Cultura e Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atualmente é Assessora Técnica na Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. E-mail: lilianass@uol.com.br.

APRESENTAÇÃO

A implantação de sistemas de informação, a construção de indicadores e a aplicação de metodologias de monitoramento e avaliação vêm se tornando essenciais para apoiar as diversas etapas do ciclo de gestão de políticas públicas, quais sejam: o diagnóstico para identificação de aspirações e demandas da sociedade; a formulação de políticas; o planejamento de programas e projetos; a execução, o monitoramento e a avaliação das ações; a decisão pela continuidade, readequação ou encerramento de programas e/ou ações. Além de trazer subsídios para a gestão de políticas públicas, um bom sistema de informações também pode se configurar como importante fator de transparência, na medida em que permite que os agentes envolvidos nas ações, assim como a sociedade em geral, conheçam os resultados das políticas públicas e possam exercer o controle social.

Tendo em vista a importância de contar com informações sistematizadas para acompanhamento da política de cultura do Estado de São Paulo, este artigo abordará uma das etapas relacionadas à implementação do Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura (SMAC) pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC SP): a elaboração da Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA). Esse instrumento foi criado pela Unidade de Monitoramento (UM) da SEC SP para servir de base para a organização das informações relativas à oferta cultural da Pasta, inicialmente com foco nas ações executadas por meio dos Contratos de Gestão firmados com Organizações Sociais de Cultura (OS)[2].

O registro desse processo justifica-se diante da carência de referências similares, na área da cultura, capazes de fornecer um léxico comum, conceitos compartilhados e categorias transversais que possibilitem a realização de estudos e análises comparativas, bem como a construção de indicadores de monitoramento e avaliação das políticas públicas de cultura.

O desenvolvimento do SMAC teve início formalmente em 2014, com o lançamento de um Termo de Referência com as especificações técnicas para envio de propostas por empresas interessadas; na virada para 2018, o sistema encontra-se em fase de implantação para tornar-se, muito em breve, a principal base de dados para acompanhamento da execução das ações realizadas em parceria com as Organizações Sociais de Cultura.

[2] A elaboração da Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA) contou com a participação de servidores da Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo: Claudinéli Moreira Ramos, Eduardo Baider Stefani, Gabriela Toledo Silva e Liliana Sousa e Silva. Cabe destacar a participação das equipes de unidades gestoras da Pasta e das Organizações Sociais parceiras no processo de construção da matriz, por meio de leituras críticas e da participação nas oficinas promovidas pela UM e em reuniões de trabalho.

Antes de abordar mais detidamente o processo de elaboração da MaPA, será apresentada uma breve contextualização a fim de explicitar as necessidades de informação para monitoramento e avaliação da execução dos Contratos de Gestão e os objetivos que pautaram o desenvolvimento do SMAC. Na sequência, serão abordados os principais desafios enfrentados no processo de construção e implantação da MaPA.

UM SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA GESTÃO DE POLÍTICA ESTADUAL DE CULTURA EM PARCERIA COM *OS*

Desde a reforma do Estado Brasileiro, iniciada na década de 1990, novos modelos de prestação de serviços fundamentais à sociedade vêm sendo experimentados, como é o caso do modelo de gestão que tem por base a parceria entre o Estado e as organizações não governamentais qualificadas como Organizações Sociais (OS). Essa parceria é regida pelo Contrato de Gestão, instrumento que estabelece atribuições, responsabilidades e obrigações tanto do Poder Público quanto da Organização Social parceira, com a definição do montante de recursos a serem destinados para a execução do plano de trabalho, das metas de desempenho que devem ser cumpridas e das formas de prestação de contas e avaliação.

Esse modelo de gestão em parceria com OS começou a ser paulatinamente adotado pela Secretaria de Cultura em 2004, como estratégia alternativa para a gestão de seus equipamentos culturais (museus, bibliotecas, teatros, escolas artísticas, centros de formação cultural), programas permanentes (de formação e difusão) e grupos artísticos (orquestras e companhia de dança). A adesão ao "modelo OS", como ficou conhecido, visava conciliar práticas de gestão mais profissionais e flexíveis, mais atentas à dinâmica do campo cultural e, ao mesmo tempo, assegurar a continuidade da alocação de recursos diretamente para a área fim.

Com a consolidação do modelo na Secretaria da Cultura, em 2013 foi criada a Unidade de Monitoramento dos Contratos de Gestão (Decreto nº 59.046, de 5 de abril de 2013), com o objetivo de elaborar diretrizes e procedimentos para acompanhamento, monitoramento e avaliação das parcerias firmadas entre o Estado de São Paulo e as Organizações Sociais de Cultura, além de promover capacitação interna e apoiar o desenvolvimento de indicadores culturais. Entre as atribuições da unidade, destacam-se: elaborar metodologias, normas, procedimentos, sistemas e indicadores referentes às atividades de monitoramento dos Contratos de Gestão; difundir técnicas de uso de informações analítico-gerenciais para execução das atividades; realizar estudos e apresentar propostas para aprimoramento do uso de Contratos de Gestão; promover ações de capacitação e treinamento no âmbito da SEC SP para melhorar o desempenho das atividades

pertinentes aos Contratos de Gestão; estabelecer interlocução com o Grupo Setorial de Planejamento, Orçamento e Finanças Públicas, a fim de acompanhar o planejamento orçamentário dos contratos de gestão; estabelecer referenciais orçamentários e financeiros para as propostas de convocação pública; realizar análise econômico-financeira dos contratos de gestão, entre outras responsabilidades.

Até 2013, os Contratos de Gestão e demais documentos relativos à parceria eram elaborados por cada uma das áreas finalísticas da SEC SP, sem necessariamente seguir um modelo comum. A criação da UM, portanto, veio responder à necessidade de normatização de procedimentos que deveriam ser seguidos por todas as unidades gestoras (formação cultural, museus, difusão e bibliotecas), passando pelas diversas etapas do processo de contratualização – da convocação pública às minutas de contratos e anexos exigidos por outros órgãos de controle e fiscalização, até os procedimentos de prestação de contas das OSs e os pareceres internos da SEC SP, sempre acompanhando as mudanças na legislação relativa ao "modelo OS".

Outro ponto a ser destacado nessa contextualização é o processo de planejamento conduzido pela Secretaria de Gestão Pública e pelo Gabinete da Pasta, ocorrido entre 2013 e 2014 e que utilizou como referência para a estruturação participativa e coordenada da política cultural da SEC SP a metodologia de Orçamento por Resultado (OpR), definindo valores referenciais para os programas e ações. Com essa iniciativa, foi possível definir um conjunto de impactos e resultados com base em quatro estratégias de execução de ações: aquelas executadas diretamente pela Pasta (entre as quais se destacam as ações de preservação do patrimônio); as indiretas (realizadas no âmbito das entidades vinculadas à SEC SP – Fundação Padre Anchieta e Fundação Memorial da América Latina); as via fomento ou colaboração (apoio a projetos de terceiros); e ações feitas em parceria com Organizações Sociais de Cultura.

Nesse contexto, com o intuito de viabilizar um acompanhamento sistemático e automatizado da execução dos Contratos de Gestão (e, posteriormente, das demais ações da Pasta), a Secretaria da Cultura deu início, em 2014, ao desenho de um sistema informatizado capaz de acolher as diversas necessidades de informação para monitoramento e avaliação das ações realizadas em parceria com as Organizações Sociais de Cultura. Conforme expresso no Termo de Referência (SÃO PAULO, 2014), o sistema de monitoramento e avaliação da SEC SP teria por objetivos: aumentar a qualidade do acompanhamento dos Contratos de Gestão, por meio da introdução de padrões únicos de linguagem e indicadores de gestão; automatizar as estruturas de dados, informações e intercâmbio de informações para as áreas de controle da SEC SP; aperfeiçoar as estruturas de

governança das OS; aperfeiçoar o processo de tomada de decisão e avaliação de riscos, mediante disponibilização de informações atualizadas que refletissem a execução dos planos de trabalho. Para isso, o sistema deveria contemplar quatro dimensões prioritárias: (1) Atividades Técnicas (indicadores relacionados às ações executadas pela organização, como ações educativas, apresentações artísticas, exibições, exposições, festivais etc.); (2) Organização e Desenvolvimento Institucional (indicadores definidos para acompanhamento dos processos internos da organização); (3) Econômico-financeira (indicadores de execução financeira); (4) Qualidade dos serviços prestados (indicadores relacionados às atividades executadas pela organização social e ao grau de satisfação do público).

No que diz respeito à dimensão das atividades técnicas, o acompanhamento da execução dos planos de trabalho tem como foco principal as ações realizadas pelas organizações parceiras, que constituem a materialização dos serviços efetivamente ofertados aos diversos públicos do Estado de São Paulo. Cada ação é realizada num determinado espaço e cidade – que pode ser um dos equipamentos culturais da SEC ou espaços de terceiros – atingindo uma determinada quantidade de público, podendo ou não envolver a geração de produtos (seja para apoiar a realização dessas atividades, como resultado da experimentação artística, seja para criar obras inéditas mediante encomenda). A sistematização dessas informações é, portanto, uma etapa essencial nos processos de monitoramento e avaliação da execução dos Contratos de Gestão. Uma publicação do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS) define sistema de monitoramento e avaliação como

> [...] o conjunto de atividades – articuladas, sistemáticas e formalizadas – de produção, registro, acompanhamento e análise crítica de informações geradas na gestão de políticas públicas, de seus programas, produtos e serviços, por parte das organizações, agentes e público-alvo envolvidos, com a finalidade de subsidiar a tomada de decisão com relação aos esforços necessários para a melhoria da ação pública. Se trata, por tanto, de um conjunto de atividades inerentes ao ciclo de gestão e produção das Políticas Públicas, direcionadas à sistematização de informação acerca dos aspectos considerados críticos para o êxito dos programas. (MDS/SAGI. 2013, p. 3).

O SMAC foi concebido como um sistema de informações destinado a apoiar a gestão da política estadual de cultura e também como ferramenta gerencial que permite a automação de processos relacionados à gestão das parcerias, abrigando desde informações cadastrais relativas a cada Contrato de Gestão (organização social gestora, data de início e término, cronograma de desembolso, plano de trabalho, plano orçamentário, etc.), até dados relativos ao fluxo de repasses financeiros e ao que foi realizado

efetivamente no âmbito das parcerias. O sistema acolhe, na forma de relatórios trimestrais e anuais, as informações necessárias para a prestação de contas pelas OSs e para a emissão de pareceres avaliativos por parte das unidades da SEC e da Comissão de Avaliação. Com essa estrutura, o sistema fornece informações e indicadores para monitoramento da execução dos Contratos de Gestão e para avaliação dos resultados das ações realizadas no âmbito de cada objeto cultural gerido em parceria com OS, contribuindo para a verificação do alcance dos propósitos da política cultural da SEC SP.

A UNESCO define avaliação como

> [..] análise sistemática e objetiva de uma atividade, de um projeto ou programa, de uma estratégia, de uma política, de um tópico ou tema, de um setor, de uma área operacional ou de uma instituição. Como parte essencial do processo de desenvolvimento de política, a avaliação fornece análises atuais da relevância, da eficiência, da efetividade, do impacto e da sustentabilidade de atividades, projetos ou programas. A avaliação trata, essencialmente, de analisar se a coisa certa está sendo feita e se existem melhores formas para alcançar os resultados. (UNESCO, 2011, p. 52.)

Uma característica do SMAC é sua alta complexidade e a necessidade de extração das informações de modo desagregado, possibilitando análises e comparações com diversos recortes – por ação (podendo ser caracterizada por espécie, subespécie, função e linguagem artística/expressão cultural, como será detalhado a seguir), por recorte territorial (Região Administrativa e município), por público (tipo e forma de engajamento nas ações) e por conteúdos e/ou materiais produzidos. Considerando que um bom sistema de informações depende de bons dados e que, antes do SMAC, coexistiam variadas formas de coleta, contabilização e registro dos dados entre os diversos Contratos de Gestão, foi necessário estabelecer um conjunto de parâmetros e definições para inserção dos dados no sistema. Essa necessidade resultou na Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA), instrumento que proporciona o alinhamento conceitual, a normatização de nomenclaturas e a parametrização da coleta e registro de dados, por meio do estabelecimento de categorias para classificação das ações dos planos de trabalho e de um "vocabulário convergente", que define o significado de cada termo no âmbito do SMAC. Com essa organização das informações, a SEC SP passa a contar com dados padronizados e comparáveis sobre as ações realizadas, os públicos atingidos e os bens criados com a execução dos planos de trabalho, permitindo leituras consolidadas e transversais entre os vários Contratos de Gestão.

A MATRIZ PARAMETRIZADA DE AÇÕES CULTURAIS (MAPA)

A Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA) tem como unidade básica as *ações* executadas em parceria com Organizações Sociais de Cultura, relacionando-se necessariamente a um Contrato de Gestão e a um determinado Objeto Cultural[3], que pode ser equipamento, grupo artístico ou programa cultural.

Cada ação possui metas associadas (metas-produto ou metas-resultado), cujo cumprimento é informado por meio de uma mensuração específica. Cada ação inserida no sistema pode manter sua descrição original, de modo a garantir o fácil reconhecimento pelas equipes das unidades gestoras e OSs; porém, depois precisa ser classificada de acordo com as categorias da MaPA. Cada ação é classificada, em primeiro lugar, por uma *espécie*, que pode ser: ação educativa; acervo e patrimônio; apresentação artística; evento; exibição; exposição; festival; fomento; produção de conteúdo e recebimento de visitantes.

Além dessas espécies de ação essencialmente finalísticas, há também uma espécie denominada "desenvolvimento institucional", que abarca ações de fortalecimento da capacidade de gestão e de desempenho técnico da organização gestora que, mesmo não sendo atividades diretamente oferecidas ao público, têm efeitos que se refletem na prestação de serviços culturais à sociedade. As espécies de ação podem relacionar-se a um segundo nível de classificação denominado *subespécie de ação*. Por exemplo, para a espécie *ação educativa*, pode-se classificar a ação como curso livre, curso regular, ateliê, oficina/workshop, encontro técnico e assim por diante.

Na sequência, cada ação é classificada por uma *linguagem artística/expressão cultural*, que pode ser: artes cênicas, artes da palavra, artes visuais, audiovisual e artes digitais, gestão cultural, multilinguagens, música ou patrimônio cultural. Considerando-se as atividades de formação oferecidas pelas OS com foco na elaboração de projetos, na produção cultural ou demais ações relacionadas à gestão cultural, a UM incluiu a categoria "gestão cultural" para classificar aquelas ações de formação que não são voltadas a uma linguagem artística específica.

Além das duas classificações já abordadas – que são mais usuais e conhecidas, estando totalmente aptas para a organização das informações de modo parametrizado entre os vários planos de trabalho – havia também a intenção de criar categorias transversais que pudessem correlacionar as ações na perspectiva das políticas culturais. Para isso, foi criada a classificação por *funções culturais*, baseando-se em referências associadas

[3] A Matriz Parametrizada de Ações Culturais – MaPA pode ser consultada no Portal Transparência Cultura: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br>.

à UNESCO[4], ao Ministério da Cultura (Plano Nacional de Cultura) e à Política Cultural da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo[5]. Cada função representa uma etapa do ciclo de produção de uma cadeia de valor das expressões culturais na sociedade, a saber: criação, difusão, formação, preservação e governança. Com exceção de "governança", categoria adotada para facilitar o acompanhamento da execução dos Contratos de Gestão, as demais dimensões refletem diferentes objetivos, competências e recursos relacionados à implementação das políticas de cultura.

A organização das informações por meio das classificações da MaPA possibilita que sejam feitas análises matriciais das ações – permite verificar, por exemplo: a quantidade de ações educativas oferecidas pela SEC SP em um determinado município; a distribuição das ações classificadas na função "difusão" entre as Regiões Administrativas do Estado de São Paulo; a quantidade de público em ações educativas na linguagem da música; ou, ainda, as ações de fomento relacionadas à função "preservação" e assim por diante.

O esforço de classificação das ações e a posterior inserção de mensurações que expressam numericamente os resultados obtidos possibilitam a construção de indicadores para acompanhamento da execução dos planos de trabalho e a verificação do alcance dos propósitos da política cultural da SEC SP. Ou seja, tais classificação e inserção permitem averiguar o acesso à oferta cultural disponibilizada em cada região do Estado de São Paulo, a diversidade dessa oferta cultural (a distribuição das ações por função cultural, linguagem artística e espécie de ação), a quantidade de público atendido (por tipo, engajamento, segmento), a capacidade de geração de emprego e renda decorrente da parceria com as OSs, entre outros resultados.

Cabe ressaltar que a trajetória de construção da MaPA ainda está em curso, devendo comportar revisões e adequações futuras; além disso, o processo não tem sido nada trivial, ao colocar, desde o início, uma série de desafios que serão abordados a seguir.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA MAPA: INICIATIVAS AFINS E DESAFIOS

Pode-se dizer que o processo de construção da MaPA abrangeu algumas frentes de trabalho que são anteriores a sua elaboração propriamente dita como documento orientador do SMAC. Ou seja, a matriz representa a

[4] UNESCO. *Batería de Indicadores UNESCO en Cultura para el Desarrollo* – Manual Preliminar de Metodología, febrero-junio 2011.

[5] Disponível no Portal Transparência Cultura: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br>.

consolidação de um processo mais amplo de normatização de procedimentos para organização das informações e indicadores relativos à execução das ações previstas nos planos de trabalho.

Nesse sentido, a primeira iniciativa a se destacar é a elaboração das séries históricas dos dez anos de parceria da Secretaria da Cultura com Organizações Sociais de Cultura (2004 a 2014). Tal parceria foi iniciada logo após a criação da Unidade de Monitoramento (UM). Essa iniciativa, além de envolver reuniões e oficinas que contaram com a participação ativa das unidades gestoras da Pasta e de técnicos e gestores das OS, abrangeu um amplo levantamento de indicadores que eram utilizados para o acompanhamento da execução dos planos de trabalho. Esse levantamento resultou em uma lista de mais de 600 indicadores – o que demonstrava a urgência em se fazer a revisão e a parametrização dos indicadores, de modo a viabilizar leituras consolidadas e comparações mais amplas entre os diversos objetos culturais da Pasta.

As análises efetuadas pela UM permitiram identificar formas diferenciadas de contabilização de atividades e públicos – inclusive nos mesmos tipos de objetos culturais, quando gerenciados por diferentes OS. Além disso, detectou-se o uso de termos similares para designar conteúdos diferentes, ou o uso das mesmas expressões com significados diversos. Por fim, verificou-se que ações similares eram acompanhadas por diferentes metas – por exemplo, ações educativas ora eram medidas por número de vagas, ora por quantidade de inscritos; ora por total de concluintes, ora por carga horária ou mesmo por faixas de frequência, o que dificultava a obtenção de dados consolidados e a realização de análises comparativas para o conjunto dos Contratos de Gestão.

O esforço propriamente dito de parametrização de conceitos e nomenclaturas para a elaboração do "vocabulário convergente" da MaPA envolveu diversas etapas, quais sejam: em primeiro lugar, foi necessário efetuar um levantamento de referenciais nacionais e internacionais que pudessem subsidiar a escolha das categorias que seriam utilizadas na classificação das ações e a elaboração de definições objetivas para cada termo utilizado. Porém, mesmo nos casos em que existem referências consagradas – como dicionários de música, por exemplo – nem sempre os termos são utilizados de acordo com o significado formal. Assim, nas definições da MaPA foram indicadas as especificidades e correlações com as ações executadas nos objetos culturais geridos em parceria com as OS; por isso, o uso da MaPA como referência para outras instituições culturais deve ser considerado com ressalvas. Em segundo lugar, foi realizado um trabalho empírico de análise dos indicadores que já eram utilizados para acompanhamento dos planos de trabalho, de modo a agrupá-los em grandes grupos de informação e alinhá-los às categorias predefinidas, estabelecendo-se correlações

com o vocabulário em desenvolvimento. Em terceiro lugar, o processo envolveu diversas fases de consulta às unidades técnicas da Secretaria de Cultura e às Organizações Sociais parceiras, além da realização de ciclos de oficinas em que a MaPA foi amplamente discutida. Assim, pode-se dizer que o processo de construção da matriz mesclou uma abordagem mais teórica, com estudos e pesquisas de documentos diversos, a uma frente empírica, por meio do levantamento exaustivo do que vinha sendo utilizado na prática, e etapas participativas, com as quais a UM pode receber contribuições diversas das equipes diretamente envolvidas na execução, acompanhamento e gerenciamento das ações dos planos de trabalho.

Com relação a outros referenciais, embora a MaPA tenha surgido por conta de uma demanda interna da SEC SP, houve sempre um esforço de alinhamento de seus conceitos e vocabulário a iniciativas similares, como, por exemplo, à Ontologia da Gestão Cultural, ação do Ministério da Cultura operacionalizada por meio do GT Glossário da Cultura (Portaria MinC nº 119 de 19/11/2015), do qual a SEC faz parte.

A Ontologia da Gestão Cultural pretende estabelecer um vocabulário que sirva, de forma ampla, de base para compartilhamento de informações e geração de indicadores para as políticas públicas de cultura no País. Esses esforços de alinhamento estenderam-se também aos Mapas Culturais (plataforma SP Estado da Cultura, no caso de São Paulo), que já possuíam um vocabulário específico. Nesse caso, foi construída uma tabela de orientação para inclusão de *tags* associadas aos termos utilizados na MaPA (uma espécie de "de para" que associa cada termo dos Mapas Culturais à categoria similar na MaPA).

Importante registrar que uma dificuldade para esse alinhamento de conceitos e nomenclaturas é a carência de referenciais consagrados, o que prejudica a adoção de um vocabulário comum para apoiar a gestão das políticas culturais. Essa condição cria limites para a comparação de dados estatísticos e indicadores entre diferentes políticas, programas e/ou equipamentos, tanto em função da adoção de conceitos variados, quanto do uso de critérios diferenciados para coleta e registro de dados.

A construção da MaPA também contou com um esforço de compatibilização com o vocabulário utilizado nas ações da Unidade de Fomento e Economia Criativa da Secretaria da Cultura, que responde pelo gerenciamento dos processos relacionados à lei paulista de incentivo à cultura, que envolve projetos fomentados mediante renúncia fiscal do ICMS ou apoiados diretamente pela SEC, por meio de editais. A perspectiva é que as próximas etapas de desenvolvimento do SMAC considerem a construção de interfaces para o monitoramento e avaliação dos projetos incentivados ou apoiados pelo Programa de Incentivo à Cultura (ProAC) (etapa 2) e das

iniciativas realizadas diretamente pela Pasta, por meio da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPH) (etapa 3).

Outro desafio enfrentado no processo de construção e implementação da MaPA foi a mudança de cultura que esse processo de parametrização implica – tanto para os técnicos da SEC SP, quanto para as equipes das OS. A necessidade de classificação das ações com base em categorias que antes não existiam e as mudanças relacionadas às formas de contabilização causaram estranheza e algum incômodo, assim como também causaram certo transtorno as mudanças no *modus operandi* para elaboração dos planos de trabalho e prestação de contas diretamente no SMAC.

Além disso, com a primeira alimentação piloto do SMAC, foi possível identificar uma série de incongruências nas formas de estruturação dos planos de trabalho, que mesclavam ações finalísticas com ações de área meio. A rigor, algumas dessas atividades caracterizam-se mais como obrigações e rotinas que as organizações sociais devem cumprir do que como serviços e bens a serem disponibilizados para a sociedade. Com a implantação do sistema, essas ações de área meio foram retiradas dos planos de trabalho e migradas para outra área do SMAC denominada *checklist*, que funciona como uma lista de verificação das obrigações e atividades de rotina. Mais uma vez houve controvérsias, uma vez que não é uma operação trivial estabelecer limites precisos entre o que é uma atividade meio e uma atividade fim – no caso de museus, por exemplo, os procedimentos relacionados a acervos, como aquisição, conservação e restauração, devem ser enquadrados como atividades meio ou atividades fim, uma vez que um museu se caracteriza em função de seu acervo?

Dificuldade em enquadrar as ações nas categorias existentes, em escolher alguns termos em detrimento de outros, em alterar a redação da descrição das ações e em modificar a forma de mensuração das ações: tudo isso fez parte do processo de construção da MaPA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando um estudo de caso – o processo de construção da Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA) –, este artigo buscou apontar alguns dos desafios enfrentados na construção de parâmetros e de um vocabulário convergente para servir de referência na alimentação do Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura (SMAC). Essa iniciativa envolveu a criação de categorias transversais que possibilitassem a consolidação de dados e análises comparativas entre as várias áreas finalísticas da Secretaria da Cultura.

Como vimos, o processo vivenciado pode ser situado entre uma perspectiva empírica e outra conceitual, envolvendo um esforço de construção

colaborativa de uma taxonomia que não contou com apoio especializado de profissionais de Ciências da Informação ou Ciências Documentárias. Por esse motivo, não houve intenção de definir uma conceituação taxativa e sim de compatibilizar diferentes entendimentos, de modo a viabilizar a organização das informações e o acompanhamento da política cultural da SEC SP. No entanto, mesmo com esses limites, acreditamos que a MaPA possa contribuir com esforços mais amplos de construção de um vocabulário para a gestão de políticas públicas de cultura, pois os desafios enfrentados envolvem questões que se colocam para a área da cultura em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONET I AGUSTÍ, L. *Reflexiones a Propósito de Indicadores y Estadísticas Culturales*. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, 2004.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Monitoramento e avaliação de programas sociais no Brasil e América Latina*: apontamentos conceituais, considerações metodológicas e reflexões sobre as práticas. Estudo Técnico Nº 07/2013. Brasília: MDS/SAGI, 2013.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. *Guia referencial para medição de desempenho e manual para construção de indicadores*. Brasília, 2009.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. *Indicadores de programas*: guia metodológico. Brasília, mar. 2010.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. *Melhoria da gestão pública por meio da definição de um guia referencial para medição do desempenho da gestão, e controle para o gerenciamento dos indicadores de eficiência, eficácia e de resultados do programa nacional de gestão pública e desburocratização* – Produto 4: Guia referencial para medição de desempenho e manual para construção de indicadores. Brasília: MPOG/AECID, dezembro de 2009.

FERRAZ, Ivan R. *Indicadores de desempenho das Organizações Sociais de Cultura do Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Administração) – Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP), São Paulo, 2008.

FUERTES, Marta; BADILLO, Ángel. La dificultad de medir la cultura y la diversidad. Comparación de tres modelos internacionales de medición cultural: MEC-2009, ESSnet-2012 y CAB-2015. CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 2016: 63-95. ISSN: 1135-7991.

JANNUZZI, Paulo de M. *Indicadores sociais no Brasil*. Campinas: Alínea, 2004.

_____. Sistema de Monitoramento e Avaliação de Programas Sociais: revisitando mitos e recolocando premissas para sua maior efetividade na gestão. *Revista Brasileira de Monitoramento e Avaliação*, Brasília, n. 5, 2014: 4-27.

_____. Indicadores para diagnóstico, monitoramento e avaliação de programas sociais no Brasil. *Revista do Serviço Público Brasília*, 56 (2): 137-160 Abr/Jun 2005.

SANTAREM SEGUNDO, José E. Web Semântica, dados ligados e dados abertos: uma visão dos desafios do Brasil frente as iniciativas internacionais. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v. 8, p. 219-239, 2015.

SÃO PAULO. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. *Edital de concorrência do tipo técnica e preço nº 04/2014* – Prestação de serviços de mapeamento e revisão de processos de negócios, desenvolvimento e implantação de sistema de informações para monitoramento das parcerias com as organizações sociais de cultura. Portal da Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo, 2014.

SÃO PAULO. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. *MaPA – Matriz Parametrizada de Ações Culturais realizadas por meio dos Planos de Trabalho dos Contratos de Gestão*, versão 1, nov. 2017.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1997.

UNESCO. *Abordagem de programa, gestão e monitoramento por resultados (RBM), aplicada pela UNESCO*: princípios norteadores. Brasília: UNESCO, 2011.

UNESCO. *Batería de Indicadores UNESCO en Cultura para el Desarrollo* – Manual Preliminar de Metodología. Primeira fase de prueba, ebrero-junio 2011.

UNESCO. *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo*. Manual Metodológico. UNESCO, 2014.

VAITSMAN, J.; RODRIGUES, R. W. S.; PAES-SOUSA, R. *O Sistema de Avaliação e Monitoramento das Políticas e Programas Sociais*: a experiência do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome do Brasil. Brasília: UNESCO, 2006.

PRÁTICAS CULTURAIS *ON-LINE* E PLATAFORMAS DIGITAIS: DESAFIOS PARA A DIVERSIDADE CULTURAL NA INTERNET

Luciana Piazzon Barbosa Lima[1]

RESUMO

As tecnologias de informação e comunicação (TIC) expandiram em grande medida as possibilidades de criação, produção, disseminação e consumo de bens culturais, apontando para a descentralização e democratização do campo cultural. A concentração das práticas culturais *on-line* em poucas plataformas digitais, no entanto, parece restringir esse potencial. Resultados da pesquisa TIC Cultura, conduzida pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), vinculado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), mostram que o acesso a bens culturais na Internet por parte da população brasileira, em diversos segmentos etários e socioeconômicos, está muito associado às grandes plataformas digitais que disponibilizam conteúdo – em especial Youtube, Netflix e Spotify. O artigo busca discutir de que forma a governança e o funcionamento dessas plataformas impõe limites à diversidade cultural no ambiente digital, tendo em vista promover uma agenda de políticas públicas que permita enfrentar esse cenário.

Palavras-chave: Práticas culturais. Tecnologias de informação e comunicação (TIC). Plataformas digitais. Diversidade cultural. Políticas culturais.

ABSTRACT

Information and communication technologies (ICT) have greatly expanded the possibilities for the creation, production, dissemination and consumption of cultural goods, pointing towards the decentralization and democratization of the cultural field. The concentration of on-line cultural practices on a few digital platforms, however, seems to constrain this potential. Results of the ICT in Culture survey, conducted by the Regional Center for Studies on the Development of the Information Society (Cetic.br), Department of the Brazilian Network Information Center (NIC.br),

[1] Mestre em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e Bacharel em Relações Internacionais pela mesma universidade. Coordena a pesquisa TIC Cultura no Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br). E-mail: luciana@nic.br

linked to the Brazilian Internet Steering Committee (CGI.br), show that access to cultural goods on the Internet by the Brazilian population, in various age and socioeconomic sectors, is closely associated with large digital platforms that make content available – specially Youtube, Netflix and Spotify. The article seeks to discuss how the governance and operation of these platforms impose limits to cultural diversity in the digital environment, in order to promote an agenda of public policies that allows facing this scenario.

Keywords: Cultural practices. information and communication technologies (ICT). Digital platforms. Cultural diversity. Cultural policies.

1 APRESENTAÇÃO

A disseminação das tecnologias de informação e comunicação (TIC) tem revolucionado os modos como vivemos em sociedade, gerando impactos não só de ordem econômica como também simbólica. Não por acaso, esse tema tem feito parte do debate sobre o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural, consolidado, em especial, na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Segundo a Convenção, a diversidade cultural:

> [...] se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, *quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados*. (UNESCO, 2005, p. 4.)

No que se refere especificamente às TIC, o documento constata ainda que

> os processos de globalização, facilitados pela rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação, apesar de proporcionarem condições inéditas para que se intensifique a interação entre culturas, constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres. (UNESCO, 2005, p. 2.)

Trata-se, assim, de uma clara preocupação com as diferenças de poder econômico entre o Norte e o Sul globais, que se refletem, de algum modo,

em poder simbólico, impondo limites à diversidade cultural também no ambiente digital.

Tal cenário representa um conjunto de novos desafios para aqueles que atuam em torno da pesquisa e da formulação de políticas culturais. De que modo a Internet influencia o acesso a bens e serviços culturais? De que forma contribui para a ampliação da diversidade de conteúdos produzidos e difundidos? Quais os limites das ferramentas tecnológicas para a promoção da diversidade cultural e ampliação do direito à cultura? Tendo em vista esses questionamentos, o Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), vinculado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), concebeu a pesquisa TIC Cultura, que tem como objetivo investigar a interface entre as tecnologias de informação e comunicação e a cultura, tanto no que diz respeito às práticas culturais da população quanto à sua adoção por equipamentos culturais.

Para dar início ao projeto, um primeiro estudo qualitativo sobre as práticas culturais da população foi realizado com grupos focais que incluíam indivíduos de diversos perfis etários e socioeconômicos em diferentes municípios brasileiros. Conduzido em março de 2016, o estudo teve como objetivos: i) investigar os hábitos dos indivíduos em relação ao consumo de cultura na Internet e ii) investigar processos de criação e difusão de conteúdos pelos indivíduos na Internet.

Os resultados apontaram que há uma concentração das práticas culturais nas grandes plataformas que disponibilizam conteúdo *on-line*, em especial Youtube, Netflix e Spotify. O uso de tais ferramentas para a fruição cultural, sobretudo nos campos do audiovisual e da música, é comum entre diversos perfis de usuários da rede, sendo mencionado por indivíduos de diferentes faixas etárias, classes sociais, graus de escolaridade e regiões do País (CGI.br, 2017a).

Partindo dessa constatação, o artigo busca discutir de que forma a concentração das práticas culturais individuais nas grandes plataformas *on-line* oferece limites à diversidade cultural no ambiente digital. Para isso, parte de uma reflexão sobre as oportunidades e barreiras no uso das ferramentas digitais para a promoção da diversidade cultural, apresenta os resultados alcançados na etapa qualitativa da pesquisa TIC Cultura e discute o modo de funcionamento das plataformas digitais que disponibilizam conteúdo, com ênfase na constituição de seus acervos e na lógica de seus algoritmos. Por fim, busca, com base nesse cenário, delinear algumas perspectivas para uma agenda de políticas públicas que permita ampliar o potencial das TIC para a promoção da diversidade de expressões culturais.

2 AS TIC E A DIVERSIDADE CULTURAL NO AMBIENTE DIGITAL

O surgimento da Internet como uma rede interconectada e descentralizada de computadores trouxe consigo inegáveis perspectivas para a democratização da informação e da comunicação. No âmbito da cultura não foi diferente. O uso das TIC para a criação e difusão de bens culturais ampliou as condições tanto para a produção, quanto para reprodução de conteúdo.

A disseminação de dispositivos com recursos audiovisuais cada vez mais acessíveis e as novas funcionalidades trazidas pelas tecnologias digitais ampliaram as possibilidades de criação e deram abertura à lógica da colaboração e da experimentação. Do ponto de vista da circulação, a estrutura difusa da rede e as ferramentas disponíveis nos aplicativos de redes sociais apontaram para a pulverização de intermediários frente ao tradicional modelo das indústrias culturais, notabilizado anteriormente por Adorno e Horkheimer (1985). As tecnologias de informação e comunicação pareciam trazer imbricadas em sua concepção esse potencial democratizante de acesso à criação e à fruição cultural, ampliando a circulação de bens culturais tanto pela diminuição dos custos de produção quanto pela facilidade na disseminação.

O surgimento da chamada Web 2.0, fundamentada na cooperação entre os próprios usuários (O'REILLY, 2009), e o desenvolvimento da cultura participativa no ambiente da Internet diminuíram as barreiras para a expressão e deram estímulo à criação e ao compartilhamento de conteúdos *on-line* (JENKINS et al, 2009; SCHÄFER, 2011). A popularização de termos como *pro-am* (LEADBEATER; MILLER, 2004), *produsage* e *user-generated content* (BRUNS, 2007) reflete parte desse fenômeno, que revela a diminuição das fronteiras entre produtores profissionais e amadores, a ampliação da participação dos usuários na produção de conteúdos e a ruptura de uma separação nítida entre o artista/criador e o público, dando vazão a uma maior diversidade de expressões na esfera virtual.

Embora seja inegável a contribuição trazida pelas ferramentas tecnológicas para a democratização do campo de produção cultural[2], a concentração da distribuição e da circulação dos bens e serviços culturais por meio de grandes plataformas *on-line* parece reconfigurar esse cenário, de forma a restringir esse potencial. Dado que tais plataformas possuem maior alcance e influência no ambiente digital, elas acabam por transformar-se em novos intermediários que, ao mesmo tempo em que intensificam as práticas culturais *on-line* e ampliam a disponibilidade de

[2] Para aprofundamento sobre as mudanças provocadas pelas TIC nas estruturas do campo de produção cultural, ver artigo das pesquisadoras Maria Carolina Vasconcelos Oliveira e Luísa Adib Dino: "Cultura e arte na era da participação: reflexões a partir de práticas de usuários de Internet no Brasil" (CGI, 2017a).

conteúdos, configuram limites à diversidade cultural. O fenômeno manifesta-se, assim, em dissonância com a perspectiva difusa e descentralizada da disseminação de bens culturais trazida inicialmente pela Internet, tornando necessárias algumas ponderações, sobretudo no que se refere ao desequilíbrio entre o cidadão/usuário e as grandes empresas:

> Assim, tanto no âmbito da produção quanto no da circulação, as ações de "pessoas comuns" e das corporações têm potências radicalmente distintas. Cada vez mais, inclusive, as corporações avançam sobre os mercados de nicho, em novos formatos de venda e distribuição, como fazem a iTunes e a Netflix. (RUBIM, 2017, p. 221)

Frente a tal cenário, a Unesco tem discutido especificamente formas de implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais no ambiente digital. Entre as preocupações apresentadas, encontram-se a falta de infraestrutura e competências para o uso das ferramentas digitais em alguns contextos; o desequilíbrio no fluxo de bens e serviços culturais; e a influência dos dados e algoritmos na sua distribuição (UNESCO, 2017).

Em âmbito nacional, a diversidade cultural é considerada igualmente um dos princípios para a governança e uso da Internet no Brasil – conforme estabelecidos pelo Comitê Gestor da Internet (CGI.br, 2009) –, devendo ser respeitada, preservada e estimulada também no ambiente digital. Nesse contexto, a preocupação com a promoção da diversidade cultural frente aos novos modelos de produção e circulação de conteúdos *on-line* é o que orienta essa reflexão sobre as relações entre as tecnologias de informação e comunicação e as práticas culturais da população.

3 PRÁTICAS CULTURAIS *ON-LINE*: O PESO DAS GRANDES PLATAFORMAS

A pesquisa TIC Cultura tem como objetivo compreender como o acesso às TIC e os usos que se fazem delas modificam as práticas culturais da população. Sendo assim, o estudo qualitativo realizado buscou indagar o papel exercido pela Internet no acesso a bens culturais (dimensão de acesso), as estratégias utilizadas pelos indivíduos ao escolher por adquirir ou não bens culturais na Internet (dimensão econômica), como a Internet influencia na diversidade dos conteúdos disponíveis e acessados (dimensão da diversidade) e de que forma os indivíduos percebem a Internet como espaço para a criação e o compartilhamento de conteúdo (dimensão criativa).

Com base nessas questões, o roteiro para a realização dos grupos focais procurou identificar e contextualizar as atividades culturais que os

participantes realizam na Internet, abarcando perguntas sobre frequência, tipos de conteúdo acessados, plataformas utilizadas, dispositivos empregados, entre outras, visando identificar formas de produção e consumo de bens culturais *on-line* por parte da população brasileira.

Ao todo, foram realizados 24 grupos focais em diferentes regiões do País[3]. Para a seleção dos participantes, foram levadas em consideração variáveis que, segundo a literatura da área (BOURDIEU; DARBEL, 1969), influenciam fortemente os hábitos culturais da população – como classe social, escolaridade, faixa etária e região geográfica –, com o intuito de verificar suas implicações também nas práticas *on-line*.

O estudo revelou que a Internet efetivamente se destaca no acesso a bens culturais. O consumo de filmes, séries e música *on-line* são atividades realizadas de forma cotidiana pelos entrevistados de todos os perfis. Em termos estatísticos, dados da pesquisa TIC Domicílios, realizada anualmente pelo Cetic.br, revelam que, em 2016, 63% dos usuários de Internet ouviram música *on-line* e 68% assistiram a vídeos, programas, filmes ou séries *on-line* (CGI.br, 2017b). Embora tal percentual apresente variações conforme a área (urbana/rural), região do País, sexo, grau de instrução, faixa etária, classe social e renda familiar, tais indicadores reforçam o peso das práticas culturais *on-line* no conjunto dos usuários de Internet no Brasil[4].

No estudo qualitativo, ainda que diferenças nas práticas culturais também tenham aparecido de acordo com tais variáveis[5], as plataformas que disponibilizam conteúdo sob demanda foram mencionadas em praticamente todos os grupos: "O conteúdo *on demand* é o que eu mais consumo hoje em dia tanto para música como para filmes" (Recife, 22 a 26 anos, classe C).

De modo geral, foi possível observar que a incorporação da Internet no cotidiano das pessoas e a disseminação do seu uso também em dispositivos móveis faz com que sejam minimizadas algumas carências culturais locais em cidades não cobertas pelos grandes circuitos comerciais e

[3] Cada grupo focal teve entre sete e nove participantes, sendo requisito prévio para participação ser usuário de Internet; este definido, segundo recomendação internacionalmente aceita, como aquele que usou a rede nos três meses anteriores à pesquisa (UNIÃO INTERNACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES [UIT], 2014).

[4] Em 2017, a pesquisa TIC Domicílios aprofundou tal abordagem por meio de um módulo específico de cultura, considerando indicadores sobre frequência, pagamento e origem dos conteúdos acessados, além de questões sobre a produção e o compartilhamento de conteúdo on-line.

[5] O efeito do surgimento das TIC nas variáveis tradicionais que guiam as práticas culturais da população é aprofundado no artigo de Isaura Botelho e Juliana Piesco: "Novas tecnologias e mudanças que provocam no mundo social: o impacto das TIC nas práticas culturais dos indivíduos" (CGI.br, 2017a).

desprovidas de equipamentos culturais. Assim, o acesso a conteúdos digitais constitui-se como alternativa à baixa oferta cultural nas cidades, aumentando as oportunidades de fruição pela experiência do consumo individual no ambiente doméstico. Além disso, na comparação que os participantes dos grupos fizeram com a televisão, os resultados apontaram ainda que a fruição cultural pela Internet se dá também pela flexibilidade de horário e pela comodidade e conforto de acessar de casa ao que se quer assistir, o que leva à preferência pelo consumo *on-line*: "A Netflix você escolhe o que você quer ver, o horário que você quer ver, né, você tem lá um catálogo de ofertas e você faz o seu horário. Nessas outras [*TV por assinatura*] você tem que se adequar ao horário deles" (Presidente Figueiredo, 45 a 60 anos, classe C).

O acesso aparece também de forma bastante conectada à questão econômica, visto que a decisão sobre a plataforma utilizada para o consumo ou ainda a escolha de ir presencialmente a um evento cultural são muito influenciadas pelo custo financeiro que essas ações acarretam. Nesse caso, especificamente no que diz respeito à música e ao audiovisual, também foram bastante mencionados os serviços sob demanda. O que parece prevalecer na escolha do consumo, em todos os casos, é o cálculo dos custos e benefícios trazidos por cada uma das opções, sobretudo no que se refere à diversidade de conteúdos disponíveis em relação ao preço cobrado:

> Por isso que a Netflix e o Spotify são bons. Você paga um valor fixo e tem acesso a tudo. Não é como a Apple que tu tem que pagar por música. Você paga 0,99 cents de dólar por música. É caro. É um abuso. Baixar 300 músicas por mês são 300 dólares. O Spotify só 14,90 tu paga ali e tu tem o que quiser. (Porto Alegre, 22 a 26 anos, classe AB)

Na comparação com as mídias tradicionais, os depoimentos indicaram também que a ampliação das possibilidades de escolha e a maior diversidade de conteúdo disponível – frente aos modelos tradicionais de distribuição via rádio, televisão ou mesmo cinema – são fatores que geram a preferência pela fruição *on-line:*

> E na Netflix você vai atrás do filme e você acha. E na TV não, está disponível só o filme que eles te derem. [...] E repetem muito os filmes na Sky. Por exemplo, está em um canal hoje, o outro já passa amanhã, e aí já passa em outro. São muito repetidos os filmes. Todo dia no mesmo horário são os mesmos. Parece sessão da tarde, geralmente passam o mesmo. (Presidente Figueiredo, 22 a 26 anos, classes DE)

No entanto, ainda que a Internet tenha ampliado as possibilidades de fruição cultural por parte dos usuários, as formas de circulação dos conteúdos *on-line* e a manutenção de barreiras clássicas que incidem nas práticas culturais da população parecem limitar a realização do potencial efetivo de estímulo à diversidade cultural. A dimensão da diversidade, no recorte estabelecido pela pesquisa, teve como enfoque a origem dos conteúdos, sobretudo tendo em vista a difusão de bens e produtos de origem nacional, regional e independente. Aqui, ainda que haja diferenças regionais significativas, os depoimentos revelaram que esse tipo de consumo está, em geral, centrado em conteúdos estrangeiros, sobretudo no campo do audiovisual:

> – Eu não gosto de produção nacional, de jeito nenhum. Eu acho que está melhorando, mas, realmente eu não gosto, eu não gosto muito dos cenários que eles usam, não tem muita coisa mais *science fiction*... (São Paulo, 30 a 40 anos, classes AB)

Além disso, o estudo buscou investigar o impacto das aplicações e plataformas utilizadas nas escolhas dos usuários, identificando de que forma as recomendações automáticas dessas ferramentas são definidoras das práticas culturais *on-line*:

> Às vezes, não tenho o que fazer, eu vou para o Youtube ver alguma coisa. Muitas das vezes, eu entro para procurar alguma coisa e quando eu abro aparece alguma coisa que chama mais atenção ainda e acabo não vendo o que eu ia procurar. (Manaus, 16 a 17 anos, classe C)

Nesse aspecto, pode-se verificar que as pessoas buscam proativamente, nas plataformas de *streaming* ou mesmo nas redes sociais, artistas que já conhecem ou admiram. Por outro lado, o "novo" é, em geral, descoberto em listas indicadas por essas plataformas, com base em algoritmos advindos do consumo prévio:

> – É assim, é que ele [*Netflix*] segue mais ou menos o seu raciocínio, e ele é muito bom nisso, porque tem um monte de filmes e um monte de séries.
>
> – Se você gosta de comédia, drama.
>
> – Então, às vezes, você tá lá morrendo de sono, você quer assistir a alguma coisa, você não vai procurar, você vai ali ao automático.
>
> – Você assistiu a esse daí, você tem esse [outro] que é bom.

> – Até porque tem uma base do que você procura.
>
> (Avaré, 22 a 26 anos, classe C)
>
> Igual no Spotify tem uma rádio do próprio Spotify. Você clica no artista que você gosta e a rádio vai te levando em outros artistas do mesmo estilo. (Goiânia, 22 a 26 anos, classe C)

Se, por um lado, tais recomendações são consideradas úteis do ponto de vista dos usuários; por outro, há a percepção de que elas acabam por trazer sempre indicações semelhantes, restringindo o acesso a uma maior diversidade de conteúdo:

> Facilita, você quer ver aquele filme e já está lá. Nossa, recomendado. Você só clica. Não tem que ficar procurando. (Goiânia, 16 a 17 anos, classes AB)
>
> – Eu acho que atrapalha porque você vai ficar preso àquilo, né? [...].
>
> – Eu já acho prático, mas nem sempre o que está ali é o que eu quero. Mas eu acabo vendo. Já que está aqui, eu não vou procurar outra coisa. (Goiânia, 22 a 26 anos, classe C)
>
> Eu discordo um pouquinho, porque você fica sempre na mesmice. [...] Por exemplo, com filme, a Netflix faz isso com filme, você fica sempre na mesmice, não consegue descobrir coisa nova... Eu acho isso um saco, tanto que na sua conta do Youtube ele fica os vídeos recomendados, aí você sempre vai no mesmo, não sou muito fã. (Recife, 22 a 26 anos, classe C)

Para além das percepções dos usuários, destacam-se aqui as limitações à circulação de produções independentes ou de fora do circuito comercial nas plataformas de *streaming*, que concentram grande parte da audiência e constituem elemento-chave para a compreensão do consumo cultural pela Internet. A presença dessas plataformas aponta para uma concentração dos canais de difusão que, por meio de seus acervos e da lógica de seus algoritmos, incide de maneira bastante relevante na mediação das práticas culturais *on-line*, afetando o potencial de disseminação da diversidade de expressões culturais no contexto digital.

4 PLATAFORMAS DIGITAIS, ACERVOS E ALGORITMOS

O tema das grandes plataformas digitais de *streaming* ganha relevância dada a concentração do acesso a bens culturais *on-line* por meio desses canais – fato que se revela não só no contexto brasileiro, mas também

globalmente[6]. Frente a esse cenário e tendo em vista a promoção da diversidade cultural no ambiente digital, duas questões emergem: i) de que forma os acervos dessas plataformas contemplam (ou não) a diversidade de expressões culturais e ii) de que forma os algoritmos presentes nessas plataformas contribuem (ou não) com o acesso à diversidade de conteúdo.

Do ponto de vista dos acervos, é preciso diferenciar as plataformas de conteúdo sob demanda, que oferecem um catálogo próprio definido (como Netflix e Spotify), daquelas que permitem a disponibilização de conteúdos por parte dos usuários (como é o caso do Youtube). Isso porque a formação de suas bases se dá de modo distinto – no primeiro caso, pelas próprias plataformas; no segundo, por seus usuários.

Na perspectiva da diversidade cultural, no caso das plataformas de conteúdo sob demanda, pode-se questionar a origem, amplitude e pluralidade dos catálogos disponíveis. Definidos com base em critérios não partilhados e de interesse econômico e curatorial das plataformas, sua constituição estabelece barreiras de entrada a novos e diversificados criadores/produtores de conteúdo. Assim, ainda que a Internet tenha permitido a pulverização das esferas de circulação e legitimação – se comparada ao modelo clássico da indústria cultural – pode-se afirmar que tais plataformas se configuram no atual contexto como novos tipos de intermediários no âmbito da produção e difusão de conteúdos digitais, que possuem enorme impacto sobre os bens culturais disponíveis para acesso da população.

No segundo caso, por sua vez, ainda que haja a possibilidade do compartilhamento de conteúdos por parte dos usuários, também há limites para a diversidade cultural *on-line*. Do ponto de vista da produção de conteúdo, os dados do estudo qualitativo da pesquisa TIC Cultura revelam que a Internet ainda é pouco percebida por parte da população em geral como um espaço para a criação, havendo barreiras para a valorização e circulação de produções próprias dos usuários (CGI, 2017a). Além disso, embora a participação proporcionada pelas tecnologias digitais se expresse de forma mais abrangente nesse tipo de plataforma, o debate se dá em torno da moderação e da liberdade de expressão, uma vez que seu funcionamento demanda uma atuação para manutenção e/ou remoção de conteúdos que envolvem termos de uso e políticas da comunidade nem sempre claras e compartilhadas, além da seleção e priorização de conteúdos realizada por meio de seus algoritmos:

[6] Para se ter ideia, o YouTube possui mais de 1 bilhão de usuários, estando disponível em versões locais em mais de 88 países e 76 idiomas, totalizando 1 bilhão de horas de vídeos assistidas por dia, de acordo com dados da própria empresa (YOUTUBE, s.d.). Já a Netflix possui mais de 117 milhões de membros, em mais de 190 países, que acessam mais de 140 milhões de horas de conteúdos audiovisuais por dia (NETFLIX, s.d.). O Spotify, por sua vez, comemorou, em janeiro de 2018, a marca de 70 milhões de assinantes e mais de 140 milhões de usuários (SPOTIFY, 2018).

> A ausência de um produtor central de conteúdo no YouTube e a possibilidade de transmissão bidirecional fizeram parecer que não havia nenhuma "força organizacional" responsável pela regulação e distribuição de conteúdo, o que constituiu um profundo erro na leitura da tecnologia. [...]. Os proprietários do Youtube não decidem o que o público vê a que horas por meio de um fluxo programado, mas isso não significa que seu conteúdo flua sem mediação; ao contrário, este é fortemente dirigido por mecanismos de busca e algoritmos de ranqueamento. [...] Ainda que os usuários sintam que tenham controle sobre o conteúdo que veem, suas escolhas estão fortemente direcionadas por sistemas de referência, funções de busca e mecanismos de classificação (por exemplo, PageRank). Em outras palavras, os princípios de ranking e popularidade regulam a arquitetura da plataforma do Youtube. (VAN DJICK, 2013, p. 113, *tradução da autora*.)

Como evidenciado pelos depoimentos dos entrevistados pela pesquisa TIC Cultura, os algoritmos são em boa medida definidores das práticas culturais individuais, funcionando como uma espécie de curadoria automatizada que, ao selecionar e filtrar o alto volume de conteúdos por relevância social, produzem práticas de mediação entre o enorme acervo disponível e os perfis e os interesses específicos dos usuários (MARTINS; CARVALHO JUNIOR, 2017, p. 48). Nesse aspecto, cabe a ressalva de que os algoritmos são mais do que objetos técnicos e informacionais são; constituídos por práticas humanas que materializam valores e significados culturais daqueles com os quais interagem, sejam eles programadores ou usuários (SEAVER, 2017).

A grande questão que se coloca, portanto, diz respeito à lógica da opacidade por trás dessas ferramentas, uma vez que as regras e procedimentos para moderação de conteúdo e os valores que os informam são obscuros e nebulosos, atuando, em geral, mais para o engajamento dos usuários e geração de receitas para as plataformas do que em termos de significados ou impactos sociais (ROBERTS, 2018). Ainda que os algoritmos sejam produtos corporativos que operam sob segredos técnicos e legais, pode-se afirmar que seu *design* é definido como parte de concepções pautadas em lógicas mercantis, fazendo com que essa mediação se baseie frequentemente num ciclo vicioso de audiência (quanto mais cliques, maior a visibilidade) ou ainda em escolhas prévias dos próprios usuários, que acabam por restringir o acesso aos mesmos tipos de conteúdo.

Sendo assim, a reflexão aqui apresentada trata, ainda que de forma breve, de alguns dos aspectos no modo de funcionamento das grandes plataformas digitais que parecem restringir o potencial do uso das TIC para a promoção da diversidade cultural, embora seja reconhecida sua contribuição para a ampliação do acesso a bens culturais por parte da população conectada.

5 DIVERSIDADE CULTURAL NA INTERNET: AGENDA PARA POLÍTICAS PÚBLICAS

Dada a multiplicidade de aspectos que podem ser estudados na interface entre as TIC e a cultura, a pesquisa TIC Cultura tem como recorte a identificação de como as transformações resultantes da emergência das tecnologias digitais potencialmente afetam as políticas públicas de cultura.

Os resultados do estudo qualitativo conduzido por meio de grupos focais em todo o País acerca das práticas culturais *on-line* evidenciam que a Internet de fato possibilitou a expansão do acesso à cultura por parte da população, sobretudo por causa da diminuição das barreiras de preço e da maior disponibilidade de conteúdo. Ainda assim, a concentração da oferta e do consumo em poucas plataformas de *streaming* configurou-as como importantes intermediárias na produção e disseminação de bens culturais, revelando limites para a promoção da diversidade cultural no ambiente digital.

Assim, embora a Internet tenha contribuído amplamente para o alargamento das possibilidades de criação e fruição cultural, isso não resultou, necessariamente, na extinção das estruturas de poder no âmbito da produção e difusão de conteúdos culturais. A dispersão das esferas de circulação, a pulverização dos intermediários e o surgimento de novos modelos de negócios menos centralizados não eliminaram as desigualdades existentes, sobretudo tendo em vista a lógica das grandes plataformas digitais, seus acervos e algoritmos. Dado que tais conglomerados constituem empresas privadas, cujos dados e governança não são públicos e transparentes, o artigo buscou discutir seu funcionamento com o objetivo de fomentar o debate em torno de sua regulamentação e da constituição de políticas públicas para enfrentar esse cenário.

Nesse sentido, com o objetivo de incentivar o desenvolvimento de políticas que promovam a diversidade cultural na Internet, a UNESCO tem discutido mais recentemente diretrizes operacionais para a implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais no ambiente digital, considerando o atual contexto:

> A expansão acelerada das redes sociais e do conteúdo gerado pelos usuários (UGC), a explosão de dados, a complexidade dos modelos de distribuição e a proliferação dos dispositivos multimídia conectados nas mãos dos usuários tiveram um enorme impacto no setor criativo em todas as partes do mundo. As mudanças tecnológicas também levaram à emergência de novos atores e novas lógicas, e continuarão fornecendo novos desafios e oportunidades para promover a diversidade de expressões culturais e, em particular, para projetar políticas públicas relevantes. (UNESCO, 2017, p. 6*, tradução da autora*).

Algumas das recomendações apontadas pela UNESCO para a promoção da diversidade cultural no ambiente digital incluem a ampliação das competências tecnológicas do setor cultural e do público em geral para expandir a participação na criação, produção, distribuição, disseminação e acesso à diversidade de expressões culturais na Internet; a promoção do acesso equitativo e do equilíbrio no fluxo dos bens e serviços culturais, em particular por meio de tratamento preferencial a obras criadas e produzidas por artistas e organizações independentes de países em desenvolvimento; e a atualização de marcos legais e regulatórios do setor (UNESCO, 2017).

Do ponto de vista da participação *on-line*, o acesso à infraestrutura e a capacitação para o uso das ferramentas digitais são pressupostos, tanto do ponto de vista da formação do gosto para valorização de conteúdos representativos da diversidade cultural, quanto da criação e disseminação de manifestações culturais diversas, alinhando as perspectivas da democratização e da democracia cultural (BOTELHO, 2001). Nesse aspecto, as políticas de acesso à banda larga, de criação de estúdios digitais e de formação no âmbito da cultura digital por meio do apoio a coletivos e instituições (a exemplo do programa Cultura Viva[7]) são experiências a serem consideradas e aprimoradas.

Já a promoção do acesso equitativo e do equilíbrio no fluxo de bens e serviços culturais envolve medidas referentes à distribuição dos conteúdos *on-line*. Aqui, o estímulo à diversidade de plataformas digitais e à inclusão e ampliação da visibilidade de conteúdos nacionais, locais e independentes são perspectivas a serem levadas em conta. A adoção de medidas protecionistas para a implantação de cotas para conteúdos nacionais, que vem sendo discutida em alguns países (como a França e a África do Sul), tem sido uma das respostas para lidar com a composição dos catálogos das grandes plataformas de conteúdo sob demanda. Com relação à visibilidade desses conteúdos, o estímulo à criação de algoritmos que levem em conta a diversidade de expressões culturais é um desafio posto para a construção de um modelo de governança fundamentado em critérios públicos que valorizem os impactos socioculturais acima da rentabilidade das plataformas, sobretudo dada a natureza privada dos grandes atores:

> Neste início de século 21, é urgente disputar o sentido de mediação desses

[7] O programa Cultura Viva reconheceu e apoiou Pontos de Cultura em todo o Brasil, tendo como ação transversal e estruturante a cultura digital. Por meio da compra de kits multimídia contendo computadores e câmeras de vídeo, entre outros equipamentos, além do acesso à Internet e do uso de *software* livre, o programa estimulou a apropriação de ferramentas tecnológicas, com o objetivo de estimular a produção e a difusão de conteúdos digitais próprios e a constituição de uma rede de memória e inovação (COSTA, 2011).

> algoritmos, produzindo eventualmente outras lógicas, estratégias e práticas capazes de promover o interesse do público, com a criação de um comum que vise valorizar a socialização da experiência cultural, e não preferencialmente a lógica de consumo dos cliques. (MARTINS; CARVALHO JUNIOR, 2017, p. 48)

A criação de indicadores para mensurar a diversidade cultural *on-line* com foco nessas plataformas é um dos caminhos para o monitoramento e ampliação da visibilidade dessa questão. Além disso, espera-se que o aprofundamento das pesquisas e o incremento de políticas públicas na área possam contribuir para o aproveitamento do pleno potencial das TIC para a ampliação das práticas culturais da população e para a democratização do campo de produção cultural, dentro de uma visão que privilegie a promoção da diversidade cultural.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento:* Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BOTELHO, I. As dimensões da cultura e as políticas públicas. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v.15, n.1, 2001.

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

BRUNS, A. Produsage: Towards a Broader Framework for User-Led Content. In *Proceedings:* Creativity & Cognition, v. 6, 2007. Disponível em: <http://eprints.qut.edu.au/6623/1/6623.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI.br. *Princípios para a governança e uso da Internet no Brasil*. Resolução CGI.br/RES/2009/003/P. São Paulo: CGI.br, 2009. Disponível em: <https://www.cgi.br/principios/>. Acesso em: 4 jul. 2017.

_____. *Cultura e tecnologias no Brasil:* um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017a. Disponível em <http://cetic.br/publicacao/cultura-e-tecnologias-no-brasil/>. Acesso em: 28 set. 2017.

_____. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos domicílios brasileiros* – TIC Domicílios 2016. Coord. Alexandre F. Barbosa. São Paulo: CGI.br, 2017b. Disponível em: <http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_Dom_2015_LIVRO_ELETRONICO.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

COSTA, E. *Jangada digital:* Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

JENKINS, H.et al. *Confronting the challenges of participatory culture*. Massachusetts: MIT Press, 2009.

LEADBEATER, C.; MILLER, P. *The Pro-Am Revolution:* How enthusiasts are changing our economy and society, 2004. Disponível em: <http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

MARTINS, D.; CARVALHO JUNIOR, J. M. C. Memória como prática na cultura digital. In: CGI.br. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros* – TIC Cultura 2016. São Paulo: CGI.br, 2017.

NETFLIX. *About Netflix*. Disponível em: <https://media.netflix.com/en/about-netflix>. Acesso em: 13 mar. 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais*, 2005. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>. Acesso em: 26 maio 2017.

_____. *Conference of Parties to the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Sixth ordinary session. Item 11 of the provisional agenda: Draft operational guidelines on the implementation of the Convention in the digital environment. Paris, UNESCO Headquarters, Room II, 12-15 June 2017.

O´REILLY, Tim. *What is Web 2.0?* Design patterns and business models for the next generations of softwares. EUA: O´Reilly Media, 2009. Disponível em: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>. Acesso em: 2 jul. 2017.

ROBERTS, S. Digital detritus: 'Error' and the logic of opacity in social media content moderation. In: *First Monday*, v. 23, n. 3, mar. 2018. Disponível em: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/8283/6649#author>. Acesso em: 14 mar. 2018.

RUBIM, A. A. C.; RUBIM, I. Políticas para culturas digitais no Brasil. In: *Políticas culturais em revista*, Salvador, v. 10, n. 1, jan./jun. 2017.

SCHÄFER, M. T. *Bastard culture!* How user participation transforms cultural production. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2011.

SEAVER, N. Algorithms as culture: Some tactics for the ethnography of algorithmic systems. In: Ames, M.; Mazzotti, M. (Ed.). *Algorithms in Culture*. Big Data & Society, vol. 4, n. 2, 2017.

SPOTIFY. *Hello 70 million subscribers*. 4 jan. 2018. Twitter: @spotify. Disponível em: <https://twitter.com/Spotify/status/949017854145425409>. Acesso em: 13 mar. 2018.

UNIÃO INTERNACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES – UIT. *Manual for Measuring ICT Access and Use by Households and Individuals*. Geneva: International Telecommunication Union, 2014.

VAN DJICK, J. *The culture of connectivity* – a critical history of social media. Oxford: Oxford University Press, 2013.

YOUTUBE. *YouTube em Números*. Disponível em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/press/>. Acesso em: 13 mar. 2018.

OUTRAS REDES: DESAFIOS PARA UMA INTERAÇÃO EFETIVA ENTRE ARTISTAS, PÚBLICOS E INSTITUIÇÕES POR MEIO DE PLATAFORMAS DIGITAIS PARTICIPATIVAS

Mariana Barbosa Pimentel[1]

RESUMO

Neste artigo, serão compartilhados os desafios enfrentados na implementação de um mapa cultural colaborativo no Sesc, cuja formulação tem como base as experimentações vividas no Diálogos em Produção Cultural, curso realizado e coordenado pelo Departamento Nacional do Sesc em parceria com a Caleidoscópio Cultural. Tal curso envolve profissionais de Cultura do Sesc de todo o País, tendo forte adesão dos que estão situados nas unidades do interior. Tal fato evidencia o fortalecimento de outros eixos e o deslocamento de linhas imaginárias que propõem uma maior horizontalidade na gestão. Por meio de uma abordagem crítica de como o trabalho em rede se desenha na instituição, o artigo reflete sobre a adoção de estratégias que proporcionem maior transparência nos processos de gestão e comunicação do Sesc com artistas, parceiros, públicos e comunidade em geral. Outro objetivo deste texto é tecer reflexões sobre como um projeto formativo pode estruturar ações para atingir objetivos almejados pela instituição e seu corpo técnico e que poderão favorecer o sistema produtivo da cultura como um todo.

Palavras-chave: Redes. Mapeamento cultural. Colaboração. Gestão. Plataformas digitais.

ABSTRACT

This article will share challenges about the implementation of a collaborative cultural map in Sesc, whose formulation is based on experiments which were made at "Diálogos em Produção Cultural", course carried out and coordinated by Departamento Nacional do Sesc in partnership with Caleidoscópio Cultural. This course involves professionals of Culture from Sesc throughout the country and has a strong adhesion of those who are located at the inlands units, strengthening other axes

[1] Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa e licenciada pela Escola Superior de Dança de Lisboa. Artista da dança e gestora e produtora cultural. Integra a equipe de Artes Cênicas do Departamento Nacional do Sesc, onde coordena de forma compartilhada projetos como Palco Giratório, Sesc Dramaturgias e Diálogos em Produção Cultural.

and shifting imaginary lines which brings more horizontality to the management processes. Through a critical approach on how the concept of networking is designed inside the institution, the article reflects on the possibility of adopting strategies which provides greater transparency in Sesc's management and communication with artists, partners, the public and the community in general. Another aim of this text is to bring up how a training project can structure actions to achieve goals sought by the institution and its technical staff which can favor the productive system of culture as a whole.

Keywords: Networking. Cultural Mapping. Collaboration. Management. Digital Platforms.

INTRODUÇÃO

Este artigo abordará os desafios da incorporação de práticas colaborativas em uma instituição que possui um mecanismo organizacional denso e uma capilaridade intensa como o Serviço Social do Comércio (Sesc). Embora essa capilaridade possibilite uma estrutura de trabalho em rede que proporciona processos de gestão compartilhada entre as instâncias regionais e a nacional, o exercício da colaboração em estruturas horizontais de produção tem se concretizado nos últimos 20 anos no Programa Cultura da instituição, com a realização de projetos nacionais e regionais que articulam toda essa rede na concepção e execução de proposições comuns. Tais projetos mobilizam não só a efetivação de uma programação cultural, mas, sobretudo, a reflexão e o debate sobre os modos operativos do sistema como um todo e suas questões primordiais, sendo um esforço latente do corpo técnico fazer com que as práticas presentes nesses projetos se espraiem para o sistema de gestão como um todo, tanto na relação com os agentes internos, quantos com os externos.

As temáticas sobre cultura digital e redes integradas de colaboração têm ganhado cada vez mais relevo no campo profissional da Cultura, sensibilizando gestores, produtores, artistas e demais profissionais em prol de processos participativos que proporcionem outras visibilidades e uma comunicação mais transparente entre os agentes culturais das mais diversas instâncias, além da produção de indicadores e da formulação de diferentes formatos de avaliação de ações culturais.

Sendo assim, materializar uma articulação em rede entre gestores, a cena cultural como um todo e seus públicos tem se colocado como um desafio contemporâneo premente, sendo as plataformas digitais uma ação-chave para alcançar as possíveis respostas para as muitas perguntas que o fazer cultural nos coloca constantemente.

Logo, a proposta deste texto é partilhar como o processo de pesquisa, reflexão e implantação de plataformas digitais está se dando no âmbito do Programa Cultura do Sesc como um todo, tendo como referência o curso Diálogos em Produção Cultural, que é uma ação de capacitação interna teórico-prática proposta e coordenada pelo Departamento Nacional do Sesc em parceria com a Caleidoscópio Cultural[2]. Esta contribui com o projeto há quatro anos com uma série de videoconferências e oficinas presenciais oferecidas para as unidades do Sesc de todo o Brasil, promovendo debates sobre produção cultural.

Nos últimos três anos, os temas mais recorrentes desse curso, cuja ementa é construída com base nas demandas das próprias unidades dos departamentos regionais, têm sido relacionados com Cultura Livre, Mapeamento Colaborativo e Mapas Culturais, sinalizando a necessidade de se incorporar na instituição, nas diversas práticas internas de gestão, discussões e ações relacionadas a esses temas.

Uma especificidade importante do curso Diálogos em Produção Cultural é o envolvimento e o protagonismo de profissionais de cultura das unidades do interior, o que possibilita a construção de outras redes de atuação institucional que descentralizam o debate e proporcionam visões e ações ainda mais multifacetadas sobre os temas. Isso é vital para um fazer que contemple *direito* e *diversidade*, conceitos-chave da Política Cultural do Sesc.

Este artigo aborda ainda como todo esse trabalho de levantamento de proposições e estratégias tem sido feito com um projeto formativo, ratificando a efetividade de processos pedagógicos na formulação e desenvolvimento de objetivos almejados pela instituição, processos esses que poderão favorecer o sistema produtivo da cultura como um todo, tais como a transparência de processos de comunicação, programação e contratação de artistas, bem como a produção e análise de indicadores e informações culturais.

Articulando uma bibliografia contemporânea sobre os estudos de redes e cultura digital às experiências práticas do Programa Cultura do Sesc, este artigo poderá ser uma importante ferramenta de reflexão e ação para a concretização de plataformas digitais colaborativas em grandes instituições que almejam ter um contato mais direto com os seus públicos, sejam eles internos ou externos. Além disso, trata-se de uma forma de contribuir para o fortalecimento de políticas culturais locais, considerando territorialidades e diversidades.

[2] A equipe do Departamento Nacional responsável por esse projeto é composta por Márcia Costa Rodrigues (Gerente de Cultura), Mariana Pimentel (Analista de Cultura/equipe de Artes Cênicas), Márcia Pina (Coordenadora de Formação e Pesquisa), Claudia Márcia Barros (Coordenadora de Estudos e Memória) e Andre Souto Witer (Analista de Formação e Pesquisa). Os profissionais da Caleidoscópio Cultural parceiros e cocriadores do projeto são Juliana Lopes e Renato Saraiva.

1 CULTURA DIGITAL E REDES INTEGRADAS: AS ESPECIFICIDADES DA GESTÃO NO PROGRAMA CULTURA DO SESC E SEU EXERCÍCIO COLABORATIVO

A cultura digital acompanha as transformações da sociedade e tem produzido mudanças comportamentais significativas. Uma vez que essas mudanças atingem os diversos escopos de vida em sociedade, é evidente que as instituições não estão livres desse processo, por mais estabelecidas e longevas que sejam, sendo um desafio contemporâneo de gestão lidar com as transformações advindas da cultura digital e reestruturar ações por meio dela.

No âmbito institucional, a cultura digital provoca alterações nos formatos de trabalho, no tempo e no espaço onde as tarefas são desenvolvidas, nas práticas de comunicação e articulação entre os funcionários, nas relações que são estabelecidas entre instituição e parceiros, entre outros aspectos que se moldam às especificidades das diversas áreas de atuação profissional. Alguns desses aspectos estão relacionados a uma necessidade de maior articulação interna das instituições como um todo, evidenciando elementos da gestão que podem demandar reestruturações.

Muitas dessas transformações já estão presentes nas instituições, como, por exemplo, a tramitação digital de processos, o desenvolvimento de *softwares* corporativos que tornam os encaminhamentos mais integrados ou suportes tecnológicos avançados para a realização de videoconferências que tornam a atuação profissional passível da execução de certas atividades de forma remota. Considerando essa articulação entre pessoas e tecnologia, é também um desafio pensar sobre as questões de presença, uma vez que a conexão digital não elimina a necessidade da relação presencial.

A área cultural e sua transdisciplinaridade demandam processos de gestão dinâmicos que poderão encontrar na cultura digital interessantes proposições. Assim, é importante que as instituições ativem uma mentalidade digital, que está além da adoção e do uso de programas, *softwares* e plataformas, mas que significa ter foco nas pessoas que irão criar e utilizar as tecnologias. Ativar uma mentalidade digital é colocar em relação pessoas e tecnologia, é sincronizá-las[3].

É importante ressaltar que a mentalidade digital referida aqui não diz respeito apenas ao marketing digital tal como comumente esse conceito-ferramenta é aplicado, mas ao fato de que, antes de ser realizada a implantação de qualquer plataforma digital nas instituições, é essencial a construção do envolvimento daqueles que irão desenvolvê-la e, sobretudo, utilizá-la, a fim de que possam se apropriar e reconhecer a sua

[3] <http://otimifica.com.br/mentalidade-digital-x-transformacao-digital-qual-a-diferenca/>. Acesso em: 30 jan. 2018.

importância, percebendo as contribuições que o seu uso irá trazer para a instituição, seja para o público interno, seja para o externo. É essencial que o desenvolvimento de uma plataforma ocorra desde o início de forma compartilhada entre as instâncias envolvidas, ativando antes um espírito mais colaborativo do que de geração e cumprimento de demandas.

Refletir sobre as questões que a cultura digital traz ao campo artístico em suas dimensões de criação, produção e gestão é uma tarefa essencial para empresas e instituições que lidam com essa área, sobretudo as de grande porte, como é o caso do Sesc. Sendo o Sesc uma instituição plural que tem Cultura como um de seus principais programas, agenciar as especificidades do campo com os trâmites institucionais é um desafio cotidiano que envolve instâncias gerenciais e técnicas.

De acordo com o Referencial Programático do Sesc, reformulado e editado no ano de 2015, o Programa Cultura consiste em um "conjunto de atividades voltado para a transformação social por meio do desenvolvimento e da difusão das artes, do conhecimento e da formação dos agentes culturais, respeitando a dinâmica dos processos simbólicos e fomentando a tradição, preservação, inovação e criação" (Referencial Programático do Sesc, 2015, página 111).

Um aspecto importante a se ressaltar sobre o Programa Cultura do Sesc, um elemento vital para lidar com os desafios do campo e atingir tais objetivos, é a atuação em rede entre o Departamento Nacional e os Departamentos Regionais[4]. Nesse caso, entende-se *rede* como um conjunto de nós conectados entre si, estruturas abertas capazes de se expandir de forma ilimitada, integrando outros nós, desde que tais estruturas compartilhem um código de comunicação comum (CASTELLS, 1996). Esse código se constrói por meio dos documentos institucionais que balizam as diretrizes de ação do Sesc e do constante trabalho em equipe que a concretização dessas diretrizes demandam, considerando também a especificidade da curadoria, da programação e da execução das equipes de cada estado, que produzem diferença para cada projeto, mesmo que eles partam de uma definição comum. Esse conjunto de diretrizes, políticas e referenciais construído pelo Departamento Nacional em debate constante com essa rede garante que a instituição tenha uma coerência e uma unidade em sua atuação, resguardando as especificidades que cada região apresenta no seu modo de ser, fazer e existir.

No âmbito do Programa Cultura, o trabalho em rede possui contornos mais definidos, com a proposição e a execução de projetos nacionais. Estes são coordenados pelo Departamento Nacional do Sesc, mas construídos e

[4] Tal atuação em rede é comum a todos os programas da instituição.

executados por meio de um trabalho integrado de toda a rede. As redes que se tornaram evidentes há mais tempo são as das áreas de Música e de Artes Cênicas, fortalecidas com a criação dos projetos Sonora Brasil e Palco Giratório, respectivamente. Tais projetos completaram recentemente 20 anos de existência e configuram uma prática intensa de colaboração e integração em âmbito técnico, desde a curadoria até as etapas de pré-produção, produção e execução. Como são projetos que acontecem em todo o Brasil, eles são realizados ao longo de todo o ano, configurando estratégias de articulação também com projetos locais.

Os projetos nacionais surgem, portanto, como ações estratégicas para o País nos campos específicos da Cultura e visam reafirmar referências conceituais para o desenvolvimento de programações sistemáticas realizadas no âmbito de cada departamento regional. Eles não são um fim em si mesmos, mas concretizam em âmbito macro ações que se frutificam para além de sua realização.

Vale a pena ressaltar também nesse contexto a existência perene da Rede Sesc de Bibliotecas, que, integrada ao Programa Cultura, constitui não apenas um espaço físico de consulta bibliográfica, mas um espaço de confluência entre todas as linguagens artísticas. Por meio da realização de projetos integrados ao acervo das 350 unidades de informação em todo o país, a Rede Sesc de Bibliotecas atua em estreita colaboração com as unidades de educação da instituição na execução de ações compartilhadas.

A atuação em rede do Programa Cultura do Sesc tem como base palavras como corresponsabilidade, interesses compartilhados e colaboração. Tal estruturação de rede apresenta como características a descentralização – uma vez que o Departamento Nacional não representa uma instância reguladora, mas sim articuladora e mediadora – e a autonomia, uma vez que a rede, por ser formada por todos os departamentos regionais e polos de referência do Departamento Nacional[5], possui independência de atuação em suas atividades, orientadas por diretrizes e princípios comuns, em consonância com a instituição.

As redes do Programa Cultura são formadas pelos profissionais responsáveis pelas áreas específicas nos Departamentos Regionais, no Departamento Nacional e nos Polos de Referência e têm como principal objetivo possibilitar a realização de ações conjuntas, incentivar a troca de experiências, proporcionar intercâmbios e otimizar espaços e recursos, articulando competências e *expertises*. Logo, fica evidente que o trabalho dessas redes vai além de coordenar e executar projetos nacionais: elas consolidam políticas contínuas de ação cultural em todo o Brasil.

[5] Os polos de referência do Departamento Nacional do Sesc são o Centro Cultural Sesc Paraty (RJ), a Escola Sesc de Ensino Médio (RJ) e a Estância Ecológica Sesc Pantanal (MT).

Para consolidar suas estratégias, as ferramentas utilizadas para proporcionar uma comunicação intensa das redes concretizam-se na internet e redes sociais e em reuniões técnicas presenciais ou via videoconferência. O momento de ápice da integração de cada rede se dá com a realização dos Encontros Nacionais, nos quais se reúnem representantes de todos os estados brasileiros para debater questões conceituais e operacionais do trabalho desenvolvido pela instituição nas áreas específicas de Música, Artes Cênicas, Audiovisual, Artes Visuais, Literatura e Patrimônio, sempre estimulando a integração de propostas entre as atividades. A esse respeito, a equipe de Música do Departamento Nacional do Sesc, em seu Módulo Programático da Atividade Música[6], que se encontra em elaboração, afirma que a Rede Sesc de Música é fruto de um processo de elaboração coletiva que respeita as especificidades dos Departamentos Regionais e busca integrar as diferentes perspectivas e necessidades da Instituição na área. Ela busca estabelecer um referencial para as ações de cultura do Sesc que crie identificação, reconhecendo na diversidade a sua identidade. Essa rede é fruto de um processo de elaboração coletivo, o qual, respeitando as especificidades de cada um dos Departamentos Regionais, busca integrar as distintas visões e necessidades da Instituição na área. Parte do imperativo de se estabelecer um referencial para as ações de cultura da Instituição, em que todos se identifiquem, reconhecendo na diversidade a sua identidade.

As características das atuações em rede no Sesc não se diferem no conceito e sim na prática, já que cada campo artístico apresenta suas especificidades, de acordo com a perspectiva com a qual a Rede Sesc de Artes Cênicas estabelece ao se definir em seu Módulo de Programação, também ainda em elaboração. A equipe de Artes Cênicas do Departamento Nacional do Sesc considera a rede como um sistema integrado que agencia programas, projetos, atividades, espaços, recursos financeiros, equipamentos e quadros técnicos especializados para o desenvolvimento de atividades nas modalidades de circo, dança e teatro nos Departamentos Regionais e Departamento Nacional. A preservação da autonomia programática dos Departamentos Regionais e o compartilhamento de informações e responsabilidades no âmbito da Rede Sesc confluem em uma experiência calcada na diversidade e na interdisciplinaridade das

[6] Os Módulos de Programação das Atividades do Programa Cultura consistem na elaboração de um documento por área artística que, apoiando-se em um processo dialógico que sistematiza as práticas e registra os conhecimentos construídos na interação das equipes dos Departamentos Regionais e do Departamento Nacional, possa formular e estruturar as práticas de atuação de suas atividades, em busca da unidade de princípios, diretrizes e normas necessárias à consolidação da missão institucional, reforçando a sinergia entre os órgãos na formulação, implementação e concretização de intervenções efetivas e adequadas às especificidades locais. Os módulos das respectivas áreas estão em processo de revisão e possuem como previsão de lançamento este ano de 2018.

programações desenvolvidas local e nacionalmente. A atuação da Rede Sesc de Artes Cênicas objetiva, portanto, a promoção de discussões e elaboração de documentos que balizem o trabalho institucional, reafirmando a autonomia programática dos Departamentos Regionais e, ao mesmo tempo, consolidando um espaço para a reflexão de conceitos, nas diversas fases operacionais dos projetos regionais e nacionais.

> É um sistema integrado que agencia programas, projetos, atividades, espaços, recursos financeiros, equipamentos e quadros técnicos especializados para o desenvolvimento de atividades nas modalidades de circo, dança e teatro nos Departamentos Regionais e Departamento Nacional. A preservação da autonomia programática dos Departamentos Regionais e o compartilhamento de informações e responsabilidades no âmbito da Rede Sesc confluem em uma experiência calcada na diversidade e na interdisciplinaridade das programações desenvolvidas local e nacionalmente. A atuação da Rede Sesc de Artes Cênicas objetiva a promoção de discussões e elaboração de documentos que balizem o trabalho institucional, reafirmando a autonomia programática dos Departamentos Regionais e, ao mesmo tempo, consolidando um espaço para a reflexão de conceitos, nas diversas fases operacionais dos projetos regionais e nacionais (Módulo de Programação em Artes Cênicas, em elaboração, publicação prevista para 2018).

Além do Palco Giratório, que consiste em um projeto de circulação de espetáculos de 20 grupos por ano por todo o Brasil, a equipe de Artes Cênicas coordena o projeto Sesc Dramaturgias – um circuito de oficinas sobre as dramaturgias do circo, da dança e do teatro; e o projeto Cena em Questão – que visa estimular a reflexão e a produção de críticas em artes cênicas e a implementação do Núcleo de Pesquisa e Memória, um espaço para o desenvolvimento de práticas e pesquisa em artes cênicas.

No caso das Artes Visuais, a rede é acionada pelos projetos nacionais ArteSesc, que consiste em um programa de exposições itinerantes, e o Sesc Confluências: arte em intercâmbio, um programa de fomento e difusão de circuitos de arte regionais. A equipe de Artes Visuais está instituindo neste ano de 2018 a formação da Coleção ArteSesc Brasil, que estruturará o acervo de obras que estão sob a responsabilidade do Sesc.

E assim ocorre nas equipes de Cultura como um todo, como no Audiovisual, por meio dos projetos Cine Sesc, que consiste no licenciamento anual de filmes que possibilitam que cada unidade operacional crie o seu recorte e suas mostras; e a Mostra Sesc de Cinema, que valoriza a produção audiovisual de diretores independentes.

Na Música, além do Sonora Brasil, um projeto de circulação de grupos musicais com eixos temáticos predefinidos, há o Sesc Partituras, que consiste em um banco virtual de partituras que podem ser acessadas de

forma livre; os Concertos Sesc Partituras, que são concertos produzidos com recortes específicos das partituras presentes no banco; e as Mostras de Música, mostras organizadas nos departamentos regionais.

Na Literatura, as ações se dão por meio do Prêmio Sesc de Literatura – destinado à publicação do livro de estreia de potenciais escritores de todo o Brasil – e o projeto Arte da Palavra – Rede Sesc de Leituras – que consiste em um circuito que, tal como os demais projetos do Programa Cultura, atua em todos as regiões do País estimulando a formação de leitores e a divulgação de novos autores por meio de três eixos curatoriais: autores, oralidades e produção literária. Vale ressaltar que esse projeto é integrado também à Rede Sesc de Bibliotecas, que, com o atual programa Biblioteca Sesc XXI, propõe uma série de inovações em sua atuação, considerando as mudanças de paradigmas da contemporaneidade e diretrizes da Sociedade da Informação, do Conhecimento e da Aprendizagem. Importante salientar também que foi criada mais recentemente no Programa Cultura a atividade de Patrimônio Cultural, um campo já com um desempenho intenso no Sesc, mas que necessita de uma estruturação e de uma sistematização.

Tais modelos de atuação em rede também podem ser verificados em âmbito regional no trabalho entre as sedes dos departamentos regionais e suas unidades operacionais espalhadas pelos diferentes estados brasileiros. Essa atuação em rede permite o mapeamento da produção local e a reflexão sobre seus modos de atuação com o intuito de que as programações nos estados reflitam a diversidade, atendendo às demandas e especificidades de suas localidades, criando corredores culturais que integram espaços, espetáculos e ações formativas. Logo, os profissionais do Sesc têm a responsabilidade de serem interlocutores, conhecedores e incentivadores da produção artística e cultural em seus territórios, promovendo também intercâmbios com outras localidades.

Outras ações de integração presencial se dão por meio das Visitas Orientadas, nas quais a equipe do Departamento Nacional leva um grupo de profissionais de diversos departamentos regionais para acompanhar uma programação relevante para a sua área e visitar espaços especializados que colaborem para o desenvolvimento de sua atividade. A equipe de Artes Cênicas promove as Ações de Curadoria, que consistem no acompanhamento de relevantes mostras e festivais de Circo, Dança e Teatro em todo o Brasil como forma de capacitação continuada e aprimoramento de ferramentas curatoriais, fomentando o exercício da percepção e fruição estética de espetáculos e performances. Além disso, há visitas a espaços físicos especializados. São ações destinadas aos mais diversos profissionais envolvidos nos diferentes estágios da programação em cultura dos Departamentos Regionais do Sesc.

Mesmo com toda essa ativação, ainda são percebidas certas dificuldades com relação à efetivação de intercâmbios estaduais que independam da atuação dos projetos coordenados pelo Departamento Nacional. Tal constatação nos leva a refletir sobre a necessidade de aperfeiçoamento dessas ferramentas, de modo a facilitar não apenas a comunicação entre a rede, mas com os agentes da cultura das redes locais, possibilitando maior transparência e outras visibilidades.

No caso da transparência, por exemplo, as curadorias de projetos do Sesc são coletivas, sendo algumas fruto de convocatórias e da intensa articulação do profissional do Sesc com seu entorno, denotando um processo de exercício democrático. Tal processo fomenta circuitos fora dos eixos já estabelecidos e contribui para a visibilidade de diversos profissionais. O desafio está na integração de outros interlocutores nesse processo e no cultivo das relações já estabelecidas; e na prática constante de comunicação entre os agentes, uma vez que as informações chegam por todos os lados por meio de diversos suportes, sendo necessária uma canalização e um direcionamento para que os que as recebem possam lidar, interagir e usufruir delas.

2 EXPERIMENTANDO O MAPEAMENTO: O PROJETO DIÁLOGOS EM PRODUÇÃO CULTURAL E A FORMAÇÃO DE OUTRAS REDES

O Sesc atua de maneira rizomática, articulando diversos sistemas em redes. Toda rede implica na existência de sistemas e seus nós, que, compartilhando uma comunicação comum, processam e devolvem informações. Já um sistema não implica necessariamente uma rede. A noção de sistema relaciona-se com a ordem, enquanto a noção de rede relaciona-se com certo caos (caos necessário para o fluir do pensamento e da ação criativa, aspectos tão importantes do profissional da Cultura). A ideia de sistema é mais racional, enquanto a ideia de rede é mais aberta e mais poética[7].

Com a capilaridade e a autonomia de seus Departamentos Regionais, a complexidade de uma instituição como o Sesc se dá por ela ser esse sistema em rede, simultaneamente aberto e fechado, central e distribuído, vertical e horizontal. Por ser uma instituição privada com 70 anos de idade e que subsiste por meio da contribuição compulsória de 0,2% a 2,5% da folha de pagamento dos empresários e funcionários do comércio, o Sesc

[7] Cabe salientar a importante contribuição de Miguel Gondim de Castro e Leo Germani no desenvolvimento teórico-prático deste capítulo. Gondim e Germani foram oficineiros da última edição do projeto Diálogos em Produção Cultural, ambos contribuindo significativamente para o debate sobre a articulação em rede do Sesc, além de sugerirem uma agenda de implementação de uso dos mapas culturais e/ou plataformas digitais para a amplificação do trabalho em Cultura da instituição.

está sujeito a auditorias intensas, demandando uma máquina burocrática hierarquizada. Portanto, é nesse jogo de tensões entre o racional e o poético, a centralidade e a autonomia, que a dinâmica da instituição se instala, fazendo de sua atuação um constante exercício de mediação entre o dentro e o fora.

É nesse *remix* entre redes centralizadas e redes distribuídas que o corpo técnico do Sesc flui, articulando a liberdade do fazer criativo com o rigor da burocracia. O sistema Sesc possui várias redes: de usuários, de funcionários, de departamentos regionais, de unidades operacionais, entre outras. Redes que formam circuitos de programação, como, por exemplo, os projetos nacionais, que fomentam práticas por meio das quais, mesmo havendo uma centralidade ou hierarquia, partilham de forma autônoma interesses e fazeres comuns. É nessa rede que projetos são criados, discutidos e executados, que políticas são construídas e implementadas e que documentos orientadores são escritos e praticados. É a rede que coloca as regras em movimento. Fluir dentro de um movimento que é dinâmico é essencial para a gestão da Cultura no Sesc.

A gestão cultural contemporânea apresenta demandas cada vez mais complexas, seja na esfera pública, seja na privada – empresas, fundações e instituições privadas de interesse público. Segundo a pesquisadora Eliane Costa (2015), grande parte dessas demandas estão relacionadas ao tamanho continental do País (levando em consideração não só suas diversidades, mas também suas disparidades) e com a ausência de políticas culturais que viabilizem uma estrutura mínima de trabalho, relegando o desenvolvimento do setor a iniciativas de marketing por meio de patrocínios. Essas demandas podem estar relacionadas também com as lacunas deixadas pela educação artística das escolas públicas e privadas do País, que reduzem a arte e a cultura a eventos comemorativos sem dilatar nem aprofundar os seus conceitos, reflexões e percepções, fazendo com que grande parte da população tenha uma relação com esses campos reduzida a situações de consumo.

O gestor e produtor cultural são responsáveis por lidar com esses desafios, que, incorporados aos desafios internos de cada âmbito de atuação, implicam em ações dinâmicas desses profissionais que levem em conta os interesses das esferas em que atuam – que no caso deste estudo é uma instituição –, da cena artística e dos diversos públicos (internos e externos), configurando, portanto, um trabalho que é também de intensa mediação. Importante aqui citar o autor Giuliano Tierno de Siqueira (2013, p. 100) que aborda a mediação como constituída de um movimento pendular de diálogo e tensão entre o que os gestores pensam como programação e o que se efetiva quando essa programação entra em contato com os seus públicos em suas *derivas*. O referido autor evidencia, portanto, o papel de

constante mediação dos gestores e produtores de cultura, que estabelecem diálogo não para apaziguar, mas para produzir polifonias.

Sendo assim, o profissional da Cultura tem como característica basal o trabalho criativo que muitas vezes uma carga horária predefinida e um espaço formal não conseguem abarcar. Esse profissional também precisa estar presente na vida artística da cidade, sendo essencial a sua atuação extramuros, não apenas para se relacionar com as iniciativas artísticas propostas pela cena, mas para participar e colaborar dos processos decisórios do setor. Ao efetivar uma comunicação aberta e agenciar outros públicos e outros espaços em suas programações, esse profissional exerce então o seu papel de agente cultural em toda a sua complexidade. Nesse sentido, percebe-se que a cultura digital é uma ferramenta que pode auxiliar gestores, produtores e artistas a desempenharem suas funções no âmbito da cultura de forma inovadora, criando outros espaços-tempo e outras relações.

Considerando esses desafios e articulando-os com os da vida institucional, foi proposto no ano de 2014 pela equipe de Artes Cênicas da Gerência de Cultura do Departamento Nacional do Sesc, em parceria com a então Gerência de Desenvolvimento Técnico (hoje, Coordenação de Formação e Pesquisa) e a empresa parceira Caleidoscópio Cultural, o projeto "Ciclos de Produção Cultural[8], que posteriormente recebeu o nome de "Diálogos em Produção Cultural". Este tem por objetivo disseminar conhecimento e instalar debates atualizados sobre as questões mais prementes da gestão e produção cultural contemporânea. Realizar a curadoria e estruturar esse projeto de forma compartilhada com a assessoria externa da Caleidoscópio Cultural é vital para que a instituição fortaleça a sua relação com os debates que acontecem também fora dela, atualizando sempre o seu discurso e sua prática, dialogando com o sistema da cultura como um todo.

O "Diálogos em Produção Cultural" consiste então em um projeto de capacitação interna que acontece em duas etapas: uma a distância, via videoconferências transmitidas do Departamento Nacional para as unidades do Sesc de todo o Brasil; e outra presencial, na qual acontecem oficinas práticas dos principais temas abordados nas videoconferências. São

[8] Essa proposta surge como uma reestruturação do projeto "Escolas de Festivais", idealizado e sugerido pela Associação Cultural Panorama/RJ para concretizar um laboratório de capacitação em produção cultural especializado no trabalho de festivais de artes e eventos afins. Entretanto, percebeu-se que tal proposta relacionava-se mais com o fazer dos Departamentos Regionais, ocasionando então uma readequação para uma capacitação a distância, respondendo ao escopo de ação do Departamento Nacional do Sesc. O projeto mudou de nome, passando a ser chamado "Ciclos de Produção Cultural" e, nos anos seguintes, "Diálogos em Produção Cultural". E a empresa parceira passou a ser a Caleidoscópio Cultural.

oito videoconferências e cinco dias de oficinas práticas que acontecem a cada ano em um Departamento Regional diferente, que participa e colabora ativamente para o desenvolvimento das discussões e do próprio projeto junto à equipe de coordenação. As temáticas são definidas com base em *feedbacks* e sugestões dos participantes, os quais são profissionais do Sesc de todo o Brasil. Uma característica fundamental desse projeto é a adesão intensa de profissionais das unidades dos interiores do Brasil, tecendo outras redes no País, deslocando centros e criando novos eixos de pensamento e ação.

A construção coletiva da programação permite a percepção do que está latente como questão na prática cultural diária da instituição, considerando o País como um todo e não apenas na percepção do que está nas capitais, aspecto este primordial na atuação do Sesc. Esse curso tem também fomentado de forma efetiva uma comunicação mais intensa entre as unidades operacionais dos interiores e entre elas e o Departamento Nacional, que de acordo com os fluxos de trabalho fica mais próximo dos profissionais das sedes dos Departamentos Regionais. Isso tem enriquecido sobremaneira a atuação em rede da instituição, aglutinando visões múltiplas e evidenciando a grande diversidade existente também dentro de um mesmo estado.

Nas últimas três edições do curso, as temáticas que têm suscitado maior interesse dos participantes estão relacionadas com a Cultura Livre, a Produção Cultural Colaborativa, a Cultura Digital e o Mapeamento Cultural, uma vez que, em diálogo com as unidades dos 27 Departamentos Regionais e os 3 Polos de Referência que participam desse projeto, percebeu-se que muitos dos gargalos da gestão cultural no Sesc estão relacionados a questões de comunicação interna e externa e ao desenvolvimento de ferramentas de gestão que articulem melhor o tempo administrativo com o tempo da atuação em Cultura, que, como já abordado, possui uma dinâmica toda própria.

Nesse sentido, considerando os desdobramentos das aulas ao longo de três anos de curso e, sobretudo, com a sua última edição, ocorrida em dezembro de 2017 e na qual os principais temas abordados foram mediação e mapeamento, tendo por base a experiência prática da plataforma dos Mapas Culturais/Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), chegou-se à conclusão que a proposição de uma plataforma digital para a instituição – como um mapa cultural, por exemplo – configura um instrumento rico que poderá transformar significativamente o trabalho dos agentes culturais de dentro e de fora da instituição, possibilitando estratégias mais efetivas e transparentes de comunicação, divulgação e curadoria, além da instrumentalização de avaliação e produção de indicadores.

Um mapa cultural proporciona uma visualidade interessante que certamente auxiliará os profissionais de Cultura do Sesc a conhecer e estar

conectado com os diversos artistas e espaços da cena cultural brasileira e com seus próprios pares institucionais e seus públicos, tal como afirma a autora Salete Kozel (2013, p. 60): "Os mapas, sempre se constituíram a partir da percepção e representação de imagens mentais, atualmente despertando a atenção de vários profissionais preocupados em entender os complexos aspectos do mundo atual, principalmente relacionados ao sociocultural". A autora encaminha a sua reflexão de mapas como construções socioculturais em dois eixos: as imagens como meios de informação e comunicação, que constituem uma trajetória trilhada pelas representações cartográficas, e as imagens que são oriundas de mapas mentais mais relacionados à subjetividade e apreensão de significados situados em um trânsito entre o individual e o coletivo.

Sendo assim, com a adoção de um mapa próprio, a já intensa articulação em rede do Sesc se intensificaria, tendo em vista que a comunicação será estruturada de forma dialógica entre todos os componentes do sistema cultural. Um mapa cultural possibilita que os agentes da cultura como um todo construam uma comunicação efetiva com as instituições e parceiros, uma vez que estes não mais precisarão, por exemplo, ter que descobrir quem é o gestor de determinada instância e qual o seu contato, uma vez que esse canal de interlocução torna-se acessível no mapa; o gestor, por sua vez, terá uma diminuição significativa na quantidade de e-mails recebidos, uma vez que sua comunicação se dará de forma dinâmica através da plataforma, em vez dos arquivos em PDF com propostas de projetos que dificilmente terá tempo de analisar. Tais propostas já poderão estar disponíveis de acordo com os recortes curatoriais desejados, acompanhadas de indicações, *feedbacks* e sugestões de trabalhos artísticos já programados e assistidos pelos demais curadores. Com a intensa massificação da informação, ter contato com ela não quer dizer assimilá-la, portanto, o mapa também atua com efetividade na divulgação da agenda de programações de artistas e espaços culturais, conectando-se às diversas mídias, canais e redes sociais para visibilizar programações diversificadas. Aproveitar-se da simultaneidade da informação para potencializar diferentes suportes de fruição, além de possibilitar também a abertura de editais e convocatórias, entre múltiplas funcionalidades, são também elementos importantes da adoção do uso dos mapas culturais no Sesc.

Outra discussão latente com relação à implantação de plataformas colaborativas diz respeito à criação de acervos digitais, considerando que a grande quantidade de projetos realizados pelo Sesc produz uma infinidade de conhecimento, proposições e articulações que ficam restritas àqueles que participam de tais projetos. Como podemos socializar e amplificar esse conhecimento? Como lidar com a internet como espaço de memória? Como produzir conhecimento ao mesmo tempo em que se registra essa

memória? Como ir além de um site informativo para um banco de dados, informações, indicadores, conhecimento e pesquisa? Os acervos digitais elaboram, organizam e transformam em memória, bibliografia e fontes de pesquisa as informações que são geradas por projetos artísticos, mesmo enquanto eles ainda estão em curso. Essa prática ameniza os processos de avaliação que, em sua maioria, se dão *a posteriori* e se configuram mais como relatórios técnicos do que como análise de resultados concretos. Os acervos também podem ser o próprio *locus* da ação cultural, seja fornecendo informações e arranjos que podem subsidiar as linhas curatoriais de uma programação ou projeto, seja propondo festivais e programações via *streaming*.

Além disso, por medidas de sustentabilidade, materiais gráficos impressos como folhetos e catálogos estão tendo sua tiragem diminuída ou mesmo abolida em algumas situações, uma vez que o ambiente virtual é o mais acessado por grande parte da população. Mas a comunicação e a dinâmica digital da instituição estão acompanhando essa mudança? As empresas e instituições de grande porte estão preparadas para lidar com isso? Percebe-se que ainda há um longo caminho a trilhar para que essas questões se afinem, mesmo porque a tecnologia se desenvolve com uma rapidez tal que demanda bastante velocidade também nos processos de decisão e implementação de projetos e propostas que na maior parte das vezes não condizem com o tempo institucional. Nesse caso, por exemplo, é fundamental a existência de políticas de distribuição de material gráfico, uma vez que o digital não vem para substituir o suporte físico e sim para somar e transformar as características e objetivos do que poderá ser mais bem usufruído por meio da materialidade específica de um objeto ou por meio da interatividade de uma mídia digital.

Nesse amplo debate, integra-se também a questão do levantamento de indicadores e informações culturais, tanto como ferramenta de avaliação quanto de pesquisa para o campo, a fim de fortalecer a implementação de políticas, uma vez que tais indicadores evidenciam também os potenciais resultados econômico do setor.

Os indicadores culturais associados aos indicadores sociais são elementos fundamentais para o desenvolvimento do setor, tendo em vista as importantes mudanças na administração pública e privada que não consideram mais as avaliações como simples estatísticas comparativas, mas como estratégias para análises qualitativas, assim como, cada vez mais, jornalistas, lideranças populares e a população em geral têm se apoiado em indicadores para avaliar a eficácia das políticas públicas e analistas qualificados e a sociedade em geral desejam conhecer com mais profundidade os efeitos da gestão sob variados enfoques, sendo o indicador social "[...] um instrumento operacional para monitoramento da realidade social,

para fins de monitoração e reformulação de políticas públicas" (JANNUZZI, 2004, p. 15). Percebe-se então a riqueza de indicadores sociais e culturais que uma instituição como o Sesc pode fornecer ao produzir dados estruturados continuamente, ação que poderá ser concretizada de forma otimizada e prática por meio de uma plataforma digital, uma vez que se tratam de dados de amplitude nacional.

Nesse ínterim, a fim de situar o leitor sobre em qual momento a instituição se encontra nessa intrincada discussão, serão compartilhados a seguir, nas considerações finais, apontamentos sobre os possíveis caminhos que a aplicação de uma plataforma pode seguir, em quais aspectos do trabalho cotidiano de uma instituição ela poderá contribuir com melhorias e quais serão os próximos passos na concretização desse desafio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho trilhado por esta escrita fez emergir desafios relativos à gestão contemporânea em grandes instituições no que tange à cultura digital e à transformação que ela traz para a vida em sociedade. Tal cultura fomenta a troca direta entre pares, a circulação de imaginários e a manifestação de presenças nos mais diversos suportes.

O desenvolvimento da história da arte, por exemplo, esteve sempre ligado às novas tecnologias. Eram as novas tecnologias do criar e do fazer que produziam resultados artísticos-estéticos variados e inovadores, como afirma o professor Charles Watson em entrevista concebida à Philos TV.

A cultura digital coloca em causa marcos legais e possibilita a construção de uma governança aberta no campo da cultura. Desafia as instituições a se repensar em face da importância da adoção de *creative commons* e dos dados abertos nos modos operativos externos do *fazer,* em contraponto com a necessidade do sigilo no modos internos do *planejar.* Uma vez que os processos nas organizações são sequenciais (uma ação é resultado da outra), não há, portanto, muito espaço para imprevistos e eventos que surpreendam os processos normais de trâmite – o que no campo da Cultura é bastante comum, posto que trata com indivíduos e artes vivas. Nesse sentido, a cultura digital pode também auxiliar na reestruturação desses encaminhamentos com a adoção de plataformas integradas.

Tais plataformas possibilitam uma taxonomia das instituições culturais, tornando-as também mais permeáveis ao envolvimento criativo de seus variados públicos. Como misturar então essas metodologias? Como lidar com quadros e processos mais visuais? Como entender o processo de um projeto propondo mudanças e inovações por meio de ferramentas mais visuais e menos burocráticas? Essas questões são centrais para

o processo de implementação de plataformas digitais, sendo o mapa cultural entendido, assim como uma ferramenta de mediação entre os diversos agentes da cultura.

Assim, na interface entre as provocações surgidas no grupo de estudos e no projeto Diálogos em Produção Cultural, percebeu-se que, a fim de atender as necessidades e expectativas tanto da instituição quanto do sistema produtivo da cultura, seria interessante que o Mapa Cultural do Sesc fosse criado já em diálogo com a plataforma dos Mapas Culturais/SNIIC para que as informações geradas pela instituição possam ser relacionadas com as das demais instâncias do País. Uma vez que as metodologias participativas serão mais acessíveis, torna-se um desafio organizar toda a informação que será gerada, sendo essencial o desenvolvimento dos chamados *protocolos de interagibilidade*, que tratam dos modos de como as diversas plataformas existentes podem compartilhar um mesmo código de comunicação. Portanto, não se trata de fazer com que todas as plataformas a serem criadas sejam necessariamente iguais à dos Mapas Culturais, uma vez que não se pode evitar que diferentes mapas possam existir, cada um com sua finalidade. Trata-se, portanto, de assegurar que essas plataformas possam conversar entre si.

No caso do Sesc, o que se pretende, até o momento, é estudar uma possível parceria com o Ministério da Cultura, a fim de que se possa estruturar um Mapa Cultural do Sesc em moldes customizados, uma vez que a instituição também tenciona utilizá-la como ferramenta interna de curadoria e divulgação, tal como a plataforma IDCult, criada e utilizada pelo Departamento Regional do Sesc em Santa Catarina e que tem trazido ótimos resultados. Nesse processo, a existência de uma equipe específica dotada de estratégias de animação digital para com todos os funcionários da instituição é primordial.

Com o fim de se aproximar cada vez mais dos objetivos de concretização do mapa, em consonância com o trabalho desempenhado pela instituição, foi feita uma provocação aos profissionais de cultura do Sesc de diversos estados do Brasil participantes da oficina presencial da última edição do projeto Diálogos em Produção Cultural, ocorrida em dezembro de 2017, na cidade de Brasília/DF: **em quais aspectos um Mapa Cultural do Sesc pode contribuir para o seu trabalho cotidiano na instituição e também dos agentes externos?** A consolidação das respostas foi estruturada em quatro eixos, planejamento e gestão; comunicação; programação; e curadoria e pesquisa, ratificando o quanto uma plataforma digital de cultura permeia todos os setores de uma instituição, contribuindo com outros modos de funcionamento.

Logo, as medidas decisórias devem ser tomadas com prudência e devem ser fruto de diálogos e tensionamentos entre as mais diversas áreas

da instituição, a fim de que a construção coletiva permita que o mapa seja um desejo compartilhado de todos os setores e não percebido apenas como mais uma demanda de uma gerência específica que irá gerar mais afazeres em agendas já tão sobrecarregadas. Nesse sentido, um dos maiores desafios talvez seja o engajamento de profissionais que não são ligados à tecnologia e à cultura. Aí reside também a poderosa ferramenta de mediação do Programa Cultura do Sesc: promover o encontro e o debate entre os diferentes públicos internos para que de forma articulada possam agir em coletivo para os públicos dos programas como um todo.

REFERÊNCIAS

COSTA, Eliane. *Gestão cultural nas empresas:* desafios contemporâneos. FGV: Rio de Janeiro, 2015.

JANNUZZI, Paulo de Martino. *Indicadores Sociais no Brasil:* conceitos, fontes de dados e aplicações. 3. ed. Campinas: Alínea Editora, 2004.

KOZEL, Salete. Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais. *Geograficidade*, Rio de Janeiro, v. 3, número especial, primavera 2013.

MANUEL. *A sociedade em rede*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

OTIMIFICA, Inbound Lab. Mentalidade digital x transformação digital: qual a diferença? Disponível em: <http://otimifica.com.br/mentalidade-digital-x-transformacao-digital-qual-a-diferenca/>. Acesso em: 30 jan. 2018.

SESC. *Política Cultural do Sesc.* Rio de Janeiro: Departamento Nacional, Departamento Nacional, 2015.

SESC. *Referencial Programático do Sesc*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015.

SIQUEIRA, Giuliano Tierno de. Mediação Cultural: entre a tensão e o diálogo a favor dos espaços públicos. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 4, n. 1, 2013.

YOUTUBE. Criatividade e Internet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzkN0Z_oL9Q>. Acesso em: 30 mar. 2018.

PARÂMETROS COMUNS PARA AVALIAÇÃO ORÇAMENTÁRIA E FINANCEIRA NA ÁREA CULTURAL: PLANO ORÇAMENTÁRIO DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS DE CULTURA

Marianna Percinio M. Bomfim[1]

RESUMO

Este artigo apresenta um histórico da criação do plano orçamentário desenvolvido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, em parceria com as Organizações Sociais de Cultura, e abrigado no Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura. Tal plano será disponibilizado também no Portal da Transparência. O plano evidencia o esforço de parametrização dos aspectos orçamentários, financeiros e contábeis dos contratos de gestão e pode ser considerado um projeto inovador, tendo em conta a dificuldade de acesso às informações orçamentárias e financeiras dos órgãos públicos.

Palavras-chave: Cultura. Organizações Sociais. Plano Orçamentário. Orçamento público. Política pública.

ABSTRACT

This article presents the history of the creation of the Budget Plan, a document developed by the State Secretary of Culture (SEC SP) in partnership with the Social Organizations of Culture. It provides a description of the structure of information that is central to the Culture Monitoring and Evaluation System and will made available in the Transparency Web Portal, emphasizing that it is an effort to parameterize the budgetary, financial and accounting aspects of contract management, which can be considered innovative due to the difficulty of access of budgetary and financial information of public agencies, both in content and format.

Keywords: Culture. Social Organization. Budget Plan. Public budget. Public politics.

[1] Mestre em Economia Política pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente é diretora de avaliação na Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. E-mail: mbomfim@sp.gov.br.

INTRODUÇÃO

O orçamento público em sua forma atual ainda remete à Lei nº 4.320/1964, isto é, uma regulamentação que já tem mais de 50 anos. Além disso, os instrumentos orçamentários determinantes da política pública foram definidos na Constituição Federal de 1988, devendo ser estabelecidos periodicamente em lei própria. Ainda que as leis da Transparência (Lei Complementar nº 131/2009), de Responsabilidade Fiscal (Lei Complementar nº 101/2000) e a de Acesso à Informação (Lei Federal n° 12.527/2011) tenham ajudado sobremaneira na exposição dos dados existentes, não se trata de tarefa simples entender a política por meio dos dados orçamentários e financeiros disponíveis[2].

Talvez a dificuldade para tal entendimento seja por conta não somente de uma questão de conteúdo, mas também de forma, pois não há um modo único de expor as informações orçamentárias e financeiras nas diferentes plataformas vinculadas à Administração Pública, nem há uma padronização do modo de expor esse conteúdo.

Quanto ao conteúdo, tem-se a questão da complexidade inerente ao universo das finanças públicas, em que os ciclos orçamentários se iniciam com a previsão e, depois, há aprovação das despesas em lei, tendo por base tanto a expectativa de arrecadação, quanto o que é prioridade e dever do Estado. Nesse fluxo, devem-se considerar as ementas parlamentares ao projeto de lei orçamentária inicialmente pensado. Desse modo,

> o orçamento constitui-se numa estimativa de valores, que deverão sofrer adequações em função das estratégias governamentais e em função da arrecadação da receita, das prioridades e do atendimento das metas fiscais. As mudanças do cenário concreto da economia levam a alterações nas previsões, na executação e liberação de recursos. (BARBOSA; ANDRADE et al, 2017, p.17)

O processo continua com as despesas sendo empenhadas com base na disponibilidade orçamentária, dada em cotas por período, com o que se busca garantir equilíbrio entre despesas e arrecadação. Nesse ciclo, o pagamento se dá após a liquidação, havendo ainda outras peças, como transferências, restos a pagar e créditos adicionais, a girar nessa complexa engrenagem.

[2] "Pode-se definir execução orçamentária como sendo a utilização dos créditos consignados no Orçamento ou Lei Orçamentária Anual - LOA. Já a execução financeira, por sua vez, representa a utilização de recursos financeiros, visando atender à realização dos projetos e/ou atividades atribuídas às Unidades Orçamentárias pelo Orçamento". Disponível em: <http://www.tesouro.fazenda.gov.br/execucao-orcamentaria>. Acesso em: 24 set. 2018.

Assim, aferir e comparar despesas entre diferentes áreas e esferas federativas é exercício de difícil resolução, sobretudo, quando se pretende executar essa tarefa com um grau de abertura superior às "cabeças de conta", ou seja, com uma visão mais analítica que permita compreender do que se compõem as principais rubricas, pois cada ente nomeia e define suas subcontas de acordo com as próprias necessidades, e os comparativos nos sistemas disponíveis abarcam valores empenhados, liquidados, com ou sem restos a pagar, com ou sem despesas intraorçamentárias, entre outros elementos. Sem dizer que, como a dinâmica da realização é ato contínuo, os valores sofrem alterações dia após dia, ficando ainda mais intricadas as possíveis comparações.

Dar transparência à informação, portanto, precisa ser mais do que disponibilizar o dado: é preciso que o conteúdo seja acessível, no melhor sentido do termo. Diante dessa compreensão da necessidade de que a informação precisa ser clara e disponível, desde 2013, no "microcosmo" da Cultura no Estado de São Paulo, busca-se a parametrização dos conteúdos orçamentário e contábil da parte mais significativa dos recursos públicos alocados nessa Pasta: as parecerias da SEC com as Organizações Sociais de Cultura. Busca-se também apresentar a informação da forma mais amigável e objetiva possível, por meio do portal *Transparência Cultura*, *website* de fácil acesso, criado em 2015, e alimentado e atualizado periodicamente pelas equipes de comunicação, informática e monitoramento da Pasta.

É dessa parametrização, possível por causa do desenvolvimento de um plano orçamentário padrão que permite comparações no tempo e entre diferentes entidades paulistas na área da Cultura, que trata o presente artigo. Este divide-se, além dessa introdução e das considerações finais, em duas partes: 1) Dados sobre orçamento público, para um alinhamento preliminar; e 2) Histórico do plano orçamentário das Organizações Sociais de Cultura do Estado de São Paulo, evidenciando que é possível dar transparência a dados orçamentários e financeiros de forma simples, ainda que isso dependa de minucioso processo para geração de parâmetros comuns.

1 DADOS SOBRE ORÇAMENTO PÚBLICO

A Lei nº 4.320, de 17 de março de 1964, instituiu normas gerais para elaboração e controle dos orçamentos e balanços da União, dos Estados, dos Municípios e do Distrito Federal. Nela, estabelecem-se o que são consideradas receitas, descrevendo as possíveis fontes de recurso público; e despesas, classificando-as por função. Em seus anexos, a Lei define um código decimal para discriminar cada conta de receita e despesa. No entanto, afirma em seu parágrafo 3º do artigo 8º do Capítulo I que o código geral estabelecido nessa lei não prejudicará a adoção de códigos locais. Embora coerente com o

fato de que as especificidades, explicitadas na forma de códigos locais, precisam ser mantidas, essa assertiva contribuiu ao longo do tempo para a dificuldade de comparação orçamentária entre entes e esferas distintas. Além disso, a Lei determina um ciclo econômico, considerando a composição de proposta orçamentária e o projeto de lei de orçamento.

Sem abandonar o arcabouço trazido pela Lei 4.320, a Constituição Federal (CF) de 1988, nos artigos 165 a 169, versa sobre o orçamento público, definindo no artigo 165 o modelo orçamentário a ser utilizado no País, fazendo uso dos seguintes instrumentos: Plano Plurianual (PPA), Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO) e Lei Orçamentária Anual (LOA).

No PPA, apresenta-se o planejamento com diretrizes e metas para as ações a serem realizadas pelo Estado, sendo elaborado no primeiro ano de mandato de cada presidente para realização nos quatro anos subsequentes. Já a LDO e a LOA são anuais. A primeira parte da política pública e respectivas prioridades para orientar a LOA às diretrizes do PPA. A LOA, por sua vez, discrimina as receitas estimadas e as despesas previstas para o ano a que se refere. A lógica do uso desses instrumentos previstos na CF se replica às esferas estaduais e municipais. Em âmbito federal, os três documentos estão disponíveis no Portal da Câmara dos Deputados. Para o Estado de São Paulo, a documentação está disponível no *site* da Assembleia Legislativa.

Quanto ao cumprimento do PPA e à execução orçamentária, ou seja, realização das despesas públicas obedecendo ao ciclo de empenho, liquidação e pagamento, em conformidade com a Lei nº 4.320/1964, tem-se que as informações estão disponíveis de forma bastante granular em diversas plataformas, nem sempre de fácil localização para o cidadão comum. Em nível Federal, há dados, por exemplo, disponibilizados no portal SIGA Brasil, elaborado pelo Senado; no *site* da Secretaria da Fazenda, em que há uma área específica para Orçamento e Finanças; e no *site* do Tribunal de Contas da União (TCU), em que é possível ter acesso às prestações de contas em âmbito Federal. Novamente essa realidade se espelha, por vezes com menos opções, nas esferas estaduais e municipais.

A dificuldade na análise dos dados disponibilizados, seja por questão de forma, seja por conteúdo, tem levado outros entes a desenvolver novos modos de apresentar a informação do Estado, compilando a massa de dados abertos e extraídos das plataformas existentes. Exemplo disso é o *site* Transparência Orçamentária[3], desenvolvido pela Fundação Getulio Vargas no final de 2014. Tal *site* apresenta, com diferentes possibilidades de filtros e formatos (tabelas, gráficos, mosaicos), os dados orçamentários e

[3] Disponível em: <http://dapp.fgv.br/transparencia-orcamentaria>. Acesso em: 20 mar. 2018.

financeiros federais.

A execução orçamentária no âmbito do Estado de São Paulo está disponível no Portal da Fazenda Estadual, que os extrai do Sistema Integrado de Administração Financeira para Estados e Municípios (SIAFEN/SP). É possível verificar a alocação dos recursos para a Secretaria da Cultura, foco deste artigo, dividida nas seguintes rubricas:

- Administração Geral.
- Tecnologia da Informação.
- Formação de Recursos Humanos.
- Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico.
- Difusão Cultural.

Nessa distribuição estão compilados os recursos públicos estaduais que cobrem as despesas com os funcionários da própria Secretaria da Cultura, os montantes alocados para as obras de conservação e construções de equipamentos culturais públicos, os repasses às Organizações Sociais de Cultura, que representaram mais de 80% dos valores liquidados pela Pasta em 2017, entre outros. A forma como essa maior parcela dos recursos da Cultura vem sendo despendida pelas Organizações Sociais e a possibilidade de comparação entre o uso dos recursos nos diferentes objetos culturais serão tratadas na seção que segue, com a apresentação do plano orçamentário desenvolvido pela SEC SP, que visa maior transparência e controle dos aspectos orçamentários e financeiros dos contratos de gestão.

2 HISTÓRICO DO PLANO ORÇAMENTÁRIO DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO

2.1 A Unidade de Monitoramento e a primeira planilha orçamentária

Com o Decreto nº 59.046, de 5 de abril de 2013, foi criada a Unidade de Monitoramento (UM) na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Entre outras atribuições da área, destaca-se a prevista no artigo 68-D, item I, em que se incumbe à UM "a elaboração, em conjunto com as Unidades de Atividades Culturais da Secretaria envolvidas, de metodologias, normas, procedimentos, manuais, sistemas e indicadores, referentes às atividades de monitoramento dos contratos de gestão". Com esse escopo, ainda em 2013, a UM desenvolveu o primeiro modelo de planilha orçamentária (anexo I), a fim de que as Organizações Sociais apresentassem trimestralmente o resultado entre os valores de receitas

e despesas previstos anualmente e o realizado a cada trimestre, auxiliando a Unidade Gestora a acompanhar o ciclo orçamentário do contrato de gestão e a comparar a execução financeira frente à realização das atividades previstas no plano de trabalho.

Baseado no modelo utilizado pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, área responsável na SEC pelas parcerias com Organizações Sociais na área de museus, esse documento trazia as receitas vinculadas ao contrato de gestão divididas em três grupos:

1) Repasses públicos, relativos ao desembolso da Secretaria para a OS, conforme definido em um cronograma de desembolso anual, documento anexo ao contrato de gestão.

2) Captação de recursos financeiros operacionais, fonte de receita obtida pela OS gestora do contrato de gestão ao cobrar ingressos, manter loja ou café, ao realizar cessão onerosa do espaço público, seja por meio de estacionamento, restaurante ou outras formas de cessão remunerada de uso de espaço físico. Nota-se que as receitas provenientes de aprovação em projetos de Lei de Incentivo, tais como a lei federal *Rouanet* ou a lei paulista do ProAC, não estavam contempladas, sendo apresentadas ao final da planilha em linha a parte, junto com sua respectiva despesa. Se, por um lado, isso trazia clareza quanto ao que de fato era, naquele período, a entrada de recursos não públicos; por outro, dificultava que se visualizasse integralmente a abertura das despesas vinculadas ao contrato de gestão, uma vez que os recursos provenientes das leis de incentivo permitiam a realização de um número expressivo de ações pactuadas entre a SEC e a OS.

3) Receitas financeiras, nada mais representando do que o rendimento dos recursos do contrato (repasses e captação) em conta bancária de aplicação financeira de baixo risco, buscando preservar das perdas inflacionárias o recurso público ainda não utilizado pela OS gestora do contrato.

Já na seara das despesas vinculadas ao contrato de gestão, o documento dividia-se em oito rubricas orçamentárias:

1) Recursos Humanos, composta por salários, encargos e benefícios, e subdividida em dirigentes e demais empregados, separados por área meio e área fim.

2) Prestadores de serviço, tais como: limpeza, vigilância, segurança, portaria, auditoria, contábil, jurídico, administrativo, informática e outros a especificar.

3) Custos administrativos, englobando locações, gastos com utilidades públicas, viagens e estadias, uniformes e EPIs, despesas tributárias e financeiras, material de consumo, escritório e limpeza, despesas diversas e investimentos correlatos.

4) Programa de edificações, contendo subcontas de conservação e manutenção, sistema de segurança e despesas com AVCB, equipamentos, seguros, outras despesas e investimentos correlatos.

5) Despesas com programas de trabalho de área fim, com subcontas a serem definidas conforme as especificidades do objeto da contratação. Por exemplo, para os museus trataria de programa de acervo, programa de exposições, programa educativo, etc.

6) Despesas com comunicação, incluindo subcontas relativas à assessoria de imprensa, criação e manutenção de *sites*, ao plano de comunicação, às despesas com material gráfico, etc.

7) Fundos de reserva e contingência, previstos nas cláusulas do contrato de gestão. O primeiro é específico para cobertura de despesas em caso de eventual atraso nos repasses, e sua composição se dá com a segregação de 6% do valor repassado no primeiro ano de vigência contratual. Já o fundo de contingência tem por finalidade suportar eventuais contingências conexas à execução do programa de trabalho[4].

Destaca-se que a planilha trazia duas linhas finais com total de receitas e de despesas que somavam as receitas e despesas incentivadas com as vinculadas ao contrato de gestão. Esse modelo de documento foi adotado em 2013-2014 por todas as Organizações Sociais com que a SEC mantinha parceria na ocasião. No entanto, logo se percebeu que embora fosse um passo importantíssimo na homogeneização das entregas no que concerne à prestação de contas, parte das entidades entregava o documento por regime de caixa, enquanto outra entendia que o preenchimento deveria se dar por regime de competência, havendo ainda quem utilizasse modalidade híbrida, isto é, com parte das contas por caixa e parte por competência. Dessa forma, o documento produzido, por vezes, carecia de lastro em outros documentos, como as Demonstrações Financeiras auditadas ou os Demonstrativos Integrais de Receitas e Despesas (DIRDs), entregues pelas OS ao Tribunal de Contas do Estado (TCE), reduzindo sua credibilidade e impossibilitando as comparações – razões da criação da própria planilha.

Assim, as prestações de contas, compostas por documentos para atendimento das demandas dos órgãos de controle e da SEC, acabavam por trazer, muitas vezes, em cada documento, um diferente valor para contas de igual nomenclatura, seja pelo regime de apresentação de cada documento, seja pela compreensão da composição de cada rubrica. Tais questões não impediam a análise pormenorizada das prestações de contas, feitas junto

[4] Minuta Referencial do Contrato de Gestão/2015. Disponível em: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/09/Resolu%C3%A7%C3%A3o-101_2015-Minuta-Contrato-de-Gest%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2018.

à documentação contábil e às comprovações apresentadas pela OS e conferidas em visitas técnicas ao longo do ano pelos diversos órgãos de controle, mas evidenciavam certa fragilidade da planilha orçamentária.

Além dessa questão de natureza mais conceitual, percebeu-se que a planilha em si precisaria de algumas melhorias. Por exemplo, os montantes alocados nas linhas de reservas e contingências não deveriam estar agrupados com as despesas, quer pela natureza distinta, quer porque ao final da contratualização esses recursos acabavam por ser utilizados, devolvidos ou migrados para as contas de novos contratos de gestão.

Já o modo de apresentação da planilha, em colunas contendo o número da conta, nome/descrição, valor previsto anual e dados do orçamento realizado no primeiro, segundo, terceiro e quarto trimestres, mais total anual e percentual do realizado com relação ao previsto, conforme recorte a seguir, mostrou-se bastante adequado. Dessa forma, isso se manteve no modelo de plano orçamentário que substituiu a planilha de 2013-2014, com a diferença de que na nova planilha se possibilitou que o preenchimento do realizado também pudesse se dar mês a mês, permitindo que a Organização Social passasse a usar a planilha como um documento de apoio contábil e financeiro mais efetivo para sua gestão cotidiana.

Tabela 1 – Recorte da planilha orçamentária SEC SP de 2013 – Receitas

	RECEITAS	Orçamento Anual	Realizado 1º trim.	Realizado 2º trim.	Realizado 3º trim.	Realizado 4º trim.	Realizado Anual	% Realizado
1.	Repasse do Contrato de Gestão							
2.	Captação de Recursos Financeiros Operacionais							
3	Receitas financeiras							

2.2 A evolução do plano orçamentário

Pelas razões elencadas e aproveitando o início do desenvolvimento na Pasta de um Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura (SMAC), passou-se, a partir de 2014, ao aprimoramento da planilha criada em 2013, gerando o que se convencionou chamar de Plano Orçamentário (anexo II), nomenclatura em linha com o chamado Plano de Trabalho, anexo do contrato de gestão em que são descritas as ações e metas a serem atingidas pela Organização Social com base nos objetivos da política pública de Cultura para o objeto cultural a ser gerido

(equipamento cultural, grupo artístico ou programa).

Pode-se considerar que o Plano Orçamentário nasce tanto da necessidade de aprimoramento da planilha de 2013, quanto de uma iniciativa das Organizações Sociais de reunirem-se por meio da Associação Brasileira das Organizações Sociais de Cultura (ABRAOSC) e contratarem a Fundação Instituto de Pesquisa Contábil, Atuarial e Finanças (FIPECAFI) com o objetivo de "propor um Manual de práticas e procedimentos para registro contábil dos principais eventos econômicos que impactam as OS's a fim de harmonizar o entendimento dos gestores e outros stakeholders sobre tais eventos" (FIPECAFI, 2015, p. 10).

Essa contratação evidenciava que as dificuldades relativas ao preenchimento da planilha tinham natureza mais profunda, expostas pela FIPECAFI (2015, p.7) como divergências de interpretação entre as OS de Cultura quanto aos eventos econômicos e respectivos registros contábeis, diante da inexistência de órgão regulatório ou fiscalizador de suas práticas contábeis. O resultado do trabalho da FIPECAFI – após estudo dos documentos existentes, incluindo aí a planilha orçamentária criada pela SEC SP; revisão de legislação e pronunciamentos contábeis atinentes ao modelo OS; e reuniões com gestores e acadêmicos – foi a elaboração do citado Manual, formalizando um plano de contas estruturado e apresentando recomendação quantos aos procedimentos de registro contábil dos principais eventos econômicos existentes ao longo da vigência do contrato de gestão.

Para elaboração desse documento, a fundação contratada pela ABRAOSC tomou como ponto de partida contábil as seguintes Normas Brasileiras de Contabilidade: NBC ITG 2002, sobre entidades sem fins lucrativos; NBC TG 07, sobre subvenções e assistência governamentais; e NBC TG 1000, sobre contabilidade para pequenas e médias empresas. Dessa última, um destaque que o Manual aborda é o uso do regime de competência, além das definições ligadas ao ativo imobilizado, assunto bastante importante para as OS que gerem equipamentos alocados em imóveis do Estado. Da primeira norma, o Manual trouxe a definição de entidade sem fins lucrativos, o que abarca as Organizações Sociais de Cultura, e trouxe também a citação de estabelecimento de receitas pelo regime de competência, explicitando que em caso de doações e subvenções, como os repasses públicos, a regulamentação específica seria a NBC TG 07. Segundo essa norma,

> Subvenção governamental é uma assistência governamental geralmente na forma de contribuição de natureza pecuniária, mas não só restrita a ela, concedida a uma entidade normalmente em troca do cumprimento passado ou futuro de certas condições relacionadas às atividades operacionais da

> entidade. Não são subvenções governamentais aquelas que não podem ser razoavelmente quantificadas em dinheiro e as transações com o governo que não podem ser distinguidas das transações comerciais normais da entidade.

Assim, como há a necessidade de cumprimento de certas condições para o reconhecimento da subvenção, no caso do contrato de gestão, da realização de ações e metas definidas no Plano de Trabalho pactuado, só se pode reconhecer as receitas de repasse se houver segurança de que os requisitos para sua efetivação estejam sendo cumpridos.

Além disso, segundo o item 12 da NBC TG 07, "uma subvenção governamental deve ser reconhecida como receita ao longo do período e confrontada com as despesas que pretende compensar". Dessa forma, a contrapartida da conta do ativo relativa ao recurso repassado pela SEC é, segundo a normativa, uma conta do passivo, evidenciando uma obrigação da OS para com o Estado. Isso se dá até que se cumpram os requisitos para que o registro do recebimento se dê como receita, em contrapartida no resultado às despesas que a entidade incorreu para realização das ações do contrato de gestão.

Embora bastante técnica, essa argumentação foi fundamental tanto para reafirmar a necessidade de que o regime adotado para a planilha orçamentária fosse o da competência, quanto para o redesenho da planilha de 2013. O Plano Orçamentário (PO) é, portanto, gerado tendo por base o Manual elaborado pela FIPECAFI e reuniões com um grupo de trabalho composto por gestores das OS de Cultura e a equipe da Unidade de Monitoramento da SEC. O plano foi testado entre 2016 e 2017 e implementado no SMAC em 2018.

A Lei nº 4.320/1964, citada no início deste artigo, em seu artigo 35, deu à Administração Pública um sistema híbrido, com receitas apresentadas sob regime de caixa e despesas sob regime de competência. Não se tencionou com o Plano Orçamentário mimetizar esse hibridismo, sobretudo, levando-se em conta que também a contabilidade do setor público vem já há vários anos num processo de convergência às normas internacionais de Contabilidade, o que a levará à adoção do regime de competência. Ainda assim, no novo modelo, optou-se por uma divisão da informação em quatro blocos, a fim de se conseguir que o documento apresentasse aspectos contábeis sob regime de competência, sem perder algumas informações financeiras importantes para o acompanhamento gerencial da SEC.

2.3 Estrutura do Plano Orçamentário

A primeira parte do Plano Orçamentário, intitulada I - Repasses e outros recursos vinculados ao Contrato de Gestão, traz as seguintes rubricas:

Tabela 2 – Recorte do Plano Orçamentário da SEC SP 2016 – Parte I

1 Recursos Líquidos para o Contrato de Gestão
1.1 Repasse para o Contrato de Gestão
1.2 Movimentação de Recursos Reservados
1.2.1 Constituição de Recursos de Reserva
1.2.2 Reversão de Recursos de Reserva
1.2.3 Constituição de Recursos de Contingência
1.2.4 Reversão de Recursos de Contingência
1.2.5 Constituição de Recursos de Reserva - Outros (especificar)
1.2.6 Reversão de Recursos Reservados (Outros)
1.3 Outros Receitas
1.3.1 Saldos anteriores para utilização no exercício
1.3.2 Outros saldos
2 Recursos de Investimento do Contrato de Gestão
2.1 Investimento do CG
3 Recursos de Captação
3.1 Recursos de Captação voltados a Custeio
3.1.1 Captação de Recursos Operacionais (bilheteria, cessão onerosa de espaço, loja, café, doações, estacionamento, etc.)
3.1.2 Captação de Recursos Incentivados
3.1.3 Trabalho Voluntário e Parcerias
3.2 Recursos de Captação voltados a Investimentos

Essa primeira parte deve ser alimentada com dados orçamentários previstos e realizados. A mudança com relação às receitas, da forma como eram apresentadas na planilha original, é evidente. Optou-se por alocar os recursos de reserva e contingência, anteriormente chamados de "fundos", com as receitas, uma vez que historicamente sua constituição vem se dando com parte do recurso repassado pelo Estado, tendo percentual definido no contrato de gestão. Também por isso, no último ano de vigência contratual, os montantes constituídos como reserva podem ser revertidos e utilizados pela Organização Social, com autorização da Secretaria, para realização de atividades ligadas ao Plano de Trabalho pactuado. Também constituem recursos para execução do contrato de gestão os saldos de exercícios anteriores, os montantes acordados com a Pasta para realização de investimentos e os recursos de captação, seja de forma operacional, ou seja, com bilheteria, cessão de espaços, doações, etc., seja por meio de leis de incentivo ou entrada não monetária, como voluntariado e parcerias, formas de captação não previstas na planilha de 2013 e que têm em alguns contratos grande relevância.

Sendo um bloco gerencial, nas linhas relativas a essas contas e subcontas, a Organização Social deve lançar as previsões e entradas do exercício, independentemente do período de efetivação, o que difere da segunda parte do Plano Orçamentário, denominada II - Demonstração de Resultado.

Esse segundo bloco expressa as contas de resultado das Demonstrações Financeiras auditadas, garantindo o lastro e ampliando a credibilidade do documento. Está dividido em: Receitas apropriadas vinculadas ao contrato de gestão; Despesas do contrato de gestão; e uma conta final denominada Superavit/Deficit do exercício, que deve apresentar saldo zero, seguindo a NBC TG 07.

A primeira parte é apresentada no recorte abaixo:

Tabela 3 – Recorte do Plano Orçamentário da SEC SP 2016 – Parte II Receitas

II - DEMONSTRAÇÃO DE RESULTADO
RECEITAS APROPRIADAS VINCULADAS AO CONTRATO DE GESTÃO
4 Total de Receitas vinculadas ao Plano de Trabalho
4.1 Receita de Repasse Apropriada
4.2 Receita de Captação Apropriada
4.2.1 Captação de Recursos Operacionais (bilheteria, cessão onerosa de espaço, loja, café, doações, estacionamento, etc.)
4.2.2 Captação de Recursos Incentivados
4.2.3 Trabalho Voluntário e Parcerias
4.3 Total das Receitas Financeiras
5 Total de Receitas para realização de metas condicionadas
5.1 Receitas para realização de metas condicionadas

A distinção entre as informações sobre receita nas partes I e II do Plano Orçamentário é o fato de que nessa segunda parte, em linha com a NBC TG 07 e acatando a recomendação da FIPECAFI (2015, p. 99), "as receitas do contrato de gestão deverão ser apropriadas proporcionalmente às despesas de forma a gerar um resultado igual a zero". Ou ainda,

> No caso específico das OS's, que devem seguir a norma Brasileira de Contabilidade NBC TG 07 (subvenção governamental), o resultado das operações do contrato de gestão sempre deve ser igual a zero, pela confrontação das receitas com as despesas correspondentes (2015, p.80).

Ou seja, espelhando as Demonstrações de Resultado do Exercício, a OS deve lançar na parte II as receitas na medida em que incorra em despesas para a execução contratual, de modo a que o resultado, a relação entre receitas e despesas, seja sempre zero, não havendo, portanto, *deficit* ou *superavit* do contrato de gestão. Assim, o recurso repassado não

apropriado com receita é contabilizado numa conta passiva, geralmente denominada "projetos a executar", representando a obrigação da OS para com a SEC, na execução do recurso para realização de ações pactuadas em contrato, ou eventual saldo a restituir.

Desse modo, o valor de repasse recebido, conta 1.1 Repasse para o Contrato de Gestão, apresentado na parte I do PO, não será necessariamente igual ao valor de repasse apropriado, conta 4.1 Receita de Repasse Apropriada. O mesmo é válido para as demais receitas, ocorrendo as apropriações com o reconhecimento das despesas.

A título de observação, a conta 5, Total de Receitas para realização de metas condicionadas, refere-se às receitas previstas para execução de ações que estão além do escopo mínimo acordado entre a organização social e a SEC no Plano de Trabalho. As metas vinculadas a essas ações são chamadas condicionadas e demandam a entrada de recurso adicional de captação (além da meta de captação definida no contrato), mas que também podem ser realizadas com a otimização dos recursos existentes.

O segundo bloco da parte II, Despesas do contrato de gestão, é apresentado abaixo com recorte de contas discriminadas em itens de até 4 níveis hierárquicos. Importa mencionar que o Plano Orçamentário no SMAC permite código decimal de discriminação de contas numa hierarquia de até 5 níveis, o que garante um grau de detalhamento bastante grande para a informação. Por exemplo, a conta 6.1.1.1.2 refere-se às despesas com recursos humanos, especificamente de diretoria, mais especificamente da diretoria que realiza trabalho de área fim, incluindo seus salários, encargos e benefícios.

Tabela 4 – Recorte do Plano Orçamentário da SEC SP 2016 – Parte II Despesas

DESPESAS DO CONTRATO DE GESTÃO
6 Total de Despesas
6.1 Subtotal Despesas
6.1.1 Recursos Humanos - Salários, encargos e benefícios
6.1.1.1 Diretoria
6.1.1.2 Demais Funcionários
6.1.1.3 Estagiários
6.1.1.4 Aprendizes
6.1.2 Prestadores de serviços - área meio (Consultorias/Assessorias/Pessoas Jurídicas)
6.1.2.1 Limpeza
6.1.2.2 Vigilância / portaria / segurança
6.1.2.3 Jurídica
6.1.2.4 Informática
6.1.2.5 Administrativa / RH
6.1.2.6 Contábil

6.1.2.7 Auditoria
6.1.2.8 Outras Despesas (especificar)
6.1.3 Custos Administrativos e Institucionais
6.1.3.1 Locação de imóveis
6.1.3.2 Utilidades públicas
6.1.3.3 Uniformes e EPIs
6.1.3.4 Viagens e Estadias
6.1.3.5 Material de consumo, escritório e limpeza
6.1.3.6 Despesas tributárias e financeiras
6.1.3.7 Despesas diversas (correio, xerox, motoboy, etc.)
6.1.3.8 Treinamento de funcionários
6.1.3.9 Outras Despesas (especificar)
6.1.4 Programa de Edificações: Conservação, Manutenção e Segurança
6.1.4.1 Conservação e manutenção de edificações (reparos, pinturas, limpeza de caixa de água, limpeza de calhas, etc.)
6.1.4.2 Sistema de Monitoramento de Segurança e AVCB
6.1.4.3 Equipamentos / Implementos
6.1.4.4 Seguros (predial, incêndio, etc.)
6.1.4.5 Outras Despesas
6.1.5 Programas de Trabalho da Área Fim
6.1.6 Comunicação e Imprensa
6.2 Depreciação/Amortização/Baixa de Imobilizado
6.2.1 Depreciação
6.2.2 Amortização
6.2.3 Baixa de ativo imobilizado
6.2.4 Outros (especificar)

A composição das despesas segue a mesma lógica da planilha de 2013, mas incorpora a depreciação, por espelhar as contas de resultado do balancete. A abertura da rubrica 6.1.5, Programas de trabalho de área fim, não foi aqui apresentada no recorte porque é específica de cada contratualização, conforme citado anteriormente com relação ao primeiro modelo de planilha.

A terceira parte do Plano Orçamentário, III - Investimentos/Imobilizado, reflete o ativo imobilizado, devendo apresentar as previsões e realizações de aquisições ao longo do exercício, segregadas por fonte de recurso, ou seja, repasses ordinários utilizados para aquisição de ativos imobilizados, repasses definidos pela SEC esporadicamente diante de circunstâncias específicas para essa finalidade e recursos de captação previstos e obtidos para essas realizações, conforme quadro a seguir:

Tabela 5 – Recorte do Plano Orçamentário da SEC SP 2016 – Parte III

III - INVESTIMENTOS/IMOBILIZADO
8 Investimentos com recursos vinculados ao contrato de gestão
8.1 Equipamentos de informática
8.2 Móveis e utensílios
8.3 Máquinas e equipamentos
8.4 *Software*
8.5 Benfeitorias
8.6 Aquisição de acervo
8.7 Outros investimentos/imobilizado (especificar)
9 Recursos públicos específicos para investimento no contrato de gestão
9.1 Equipamentos de informática
9.2 Móveis e utensílios
9.3 Máquinas e equipamentos
9.4 *Software*
9.5 Benfeitorias
9.6 Aquisição de acervo
9.7 Outros investimentos/imobilizado (especificar)
10 Investimentos com recursos incentivados
10.1 Equipamentos de informática
10.2 Móveis e utensílios
10.3 Máquinas e equipamentos
10.4 *Software*
10.5 Benfeitorias
10.6 Aquisição de acervo
10.7 Outros investimentos/imobilizado (especificar)

Na planilha de 2013, a informação dessa terceira parte estava ausente ou era apresentada nos custos administrativos, despesas de edificações ou até mesmo nos programas de trabalho de área fim. A ausência de uniformidade dificultava comparações das aquisições entre as diferentes Organizações Sociais a cada exercício.

A quarta e última parte do Plano Orçamentário, IV - Projetos a executar, saldos de recursos vinculados ao contrato de gestão e saldos bancários, inexistente na planilha original, contempla três grupos de informação.

O primeiro, Projetos a executar, é composto por diversas rubricas, parte delas já apresentadas nas outras partes do PO, a fim de demonstrar resumidamente a composição do passivo contábil de recursos da SEC em posse da OS ao final do exercício, conforme NBC TG 07. Assim, apresenta-se o recurso repassado, desconsiderando-se a alocação nas contas de reservas e os saldos de exercícios anteriores. Dessa soma, subtraem-se os repasses apropriados, os rendimentos das contas de reserva e contingência (por serem considerados nos saldos de exercício anterior), os montantes alocados em investimento e qualquer recurso que tenha sido devolvido

à SEC. Assim, é possível compreender qual foi o recurso disponibilizado pela Secretaria, o que foi comprometido e qual o montante que precisaria ser devolvido a ela, alocado num passivo de projetos a executar, caso o contrato de gestão se encerrasse ao final daquele exercício. Faz-se, portanto, uma amarração entre o financeiro e a contabilidade, o que se completa com a informação de saldos bancários apresentada no fim dessa quarta parte de informações do Plano Orçamentário.

O segundo grupo refere-se a montantes de captação incentivada cujas despesas com o projeto por alguma razão não possam ser desmembradas entre as despesas apresentadas na parte II do Plano Orçamentário. Trata-se de questão bastante pontual, como, por exemplo, quando uma OS gestora de mais de um contrato de gestão capta recursos via lei de incentivo para realização de projeto que abarque objetos culturais lotados em mais de um contrato de gestão.

O terceiro e último grupo apresenta os saldos das contas bancárias vinculadas ao contrato de gestão. Por cláusula contratual, a Organização Social deve manter uma conta para recebimento dos repasses, uma para os recursos de reserva, uma para contingências e outra para os recursos operacionais e captados. Via de regra, as OSs possuem um número maior de contas de captação, pois cada projeto ligado às leis de incentivo exige da entidade abertura de conta específica. Vejamos:

Tabela 6 – Recorte do Plano Orçamentário da SEC SP 2016 – Parte IV

11 Projetos a Executar (Contábil)
11.1 Recursos líquidos disponíveis
11.1.1 Saldo dos exercícios anteriores
11.1.2 Recursos líquidos para o contrato de gestão
11.2 Receitas apropriadas
11.3 Receitas financeiras dos recursos de reservas e contingência
11.4 Investimentos com recursos vinculados ao CG
11.5 Restituição de recursos à SEC
12 Recursos Incentivados - saldo a ser executado
12.1 Recursos captados
12.2 Receita apropriada do recurso captado
12.3 Despesa realizada do recurso captado
13 Outras informações: saldos bancários
13.1 Conta de Repasses do Contrato de Gestão
13.2 Conta de Captação Operacional
13.3 Conta de recursos de reserva
13.4 Conta de recursos de contingências

2.4 Algumas dificuldades do processo

A alimentação do Plano Orçamentário por todas as Organizações Sociais no Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura – SMAC foi realizada em caráter de teste em 2017. Uma primeira dificuldade observada refere-se ao fato de que a contabilidade de cada entidade estrutura seu plano de contas de maneira particular, não havendo compatibilidade espontânea com as rubricas do Plano Orçamentário, de modo que o "batimento", ou alinhamento, entre a alimentação da segunda parte do PO e as contas de resultado no balancete exigiu esforço que resultou até mesmo em alteração na estrutura contábil de algumas entidades.

Outra questão refere-se à dificuldade de apresentação das despesas provenientes de projetos de lei de incentivo. Isso porque, embora o plano orçamentário esteja preparado para alocar as receitas dessas fontes, a apresentação dessa informação no que se refere à contabilidade por vezes é expressa de forma apartada dos resultados do contrato de gestão.

Ainda que os testes tenham trazido à tona essas e outras dificuldades do processo, é inegável que a alimentação dos planos orçamentários no bojo do SMAC, com suas rubricas padronizadas para os diversos tipos de receitas e despesas, já permitiu em 2017 comparações entre os diversos contratos, ampliando a capacidade analítica da SEC, o que possibilitará um acompanhamento mais efetivo do uso dos recursos e mais clareza e transparência para as tomadas de decisão a partir de 2018. Importa dizer que as prestações de contas em que o plano orçamentário se insere são disponibilizadas, com o detalhamento e a preservação de suas especificidades, por exigência contratual nos *sites* das Organizações Sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentou-se neste artigo o plano orçamentário desenvolvido pela Unidade de Monitoramento (UM) da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC SP), em conjunto com as Organizações Sociais com as quais a Pasta tem parceria. Tal plano tem por objetivo permitir comparações e tornar mais transparentes informações orçamentárias, financeiras e contábeis dos contratos de gestão realizados pela referida Secretaria, uma vez que os repasses às OSs representam a maior parcela de recursos públicos alocados em Cultura no Estado. Esse plano permite ainda visualizar dados e estabelecer comparativos no tempo e entre os diferentes objetos culturais, de forma mais clara e objetiva, o que pode ser considerado uma inovação diante da dificuldade para acesso a e compreensão de informações orçamentárias e financeiras dos órgãos públicos; informações essas atualmente disponibilizadas em diferentes plataformas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA DA SILVA, F; ANDRADE, A.; SANTOS, J. Orçamento público e Cultura: critérios técnicos que possibilitam escolhas qualitativas. *Revista de Estudos e Pesquisas Avançadas do Terceiro Setor*, v.1, p. 10-62, 2017.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 15 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. Lei nº 4.320, de 17 de março de 1964. Disponível em: <planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4320.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

CONSELHO FEDERAL DE CONTABILIDADE. Resolução CFC nº 1.255, de 17 de dezembro de 2009. Aprova a NBC TG 1000 (NBC T 19.41) – Contabilidade para Pequenas e Médias. *Diário Oficial da União*, 17 dez. 2009.

_____. Resolução CFC nº 1.305, de 2 de dezembro de 2010. Aprova a NBC TG 07 (NBC T 1.4) – Subvenção e Assistência Governamental. *Diário Oficial da União*, 2 dez. 2010.

_____. Resolução CFC nº 1.409, de 27 de setembro de 2012. Aprova a NBC ITG 2002 – Entidade sem finalidade de lucro. *Diário Oficial da União*, 27 set. 2012.

_____. Resolução CFC nº 2013/NBCTG07(R1), de 20 de dezembro de 2013. Altera a NBC TG 07 que dispõe sobre subvenção e assistência Governamental. *Diário Oficial da União,* 20 dez. 2013.

FIPECAFI. Harmonização de procedimentos contábeis de Organizações Sociais da Cultura [Mimeo] Projeto ABRAOSC, 2015.

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO Minuta Referencial do Contrato de Gestão 2015. Disponível em <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/09/Resolu%C3%A7%C3%A3o-101_2015-Minuta-Contrato-de-Gest%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 24 set. 2018.

ANEXO I

1. Relatório Gerencial de Orçamento Previsto x Realizado - exercício 20xx
<NOME> - ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
Contrato de Gestão <NÚMERO>

	RECEITAS	Orçamento Anual	Realizado 1º trim	Realizado 2º trim	Realizado 3º trim	Realizado 4º trim	Realizado Anual	% Realizado
1.	Repasse do Contrato de Gestão							
2.	Captação de Recursos Financeiros Operacionais (bilheteria, cessão onerosa de espaço, loja, café, livraria etc.)							
3	Receitas financeiras							
TOTAL DE RECEITAS VINCULADAS AO CG								
	DESPESAS vinculadas ao Contrato de Gestão	Despesas	Realizado 1º trim	Realizado 2º trim	Realizado 3º trim	Realizado 4º trim	Realizado Anual	% Realizado
1	Gestão Operacional							
1.1	Recursos Humanos							
1.1.1	Salários, encargos e benefícios							
1.1.1.1	Dirigentes							
1.1.1.1.	Área Meio							
1.1.1.1.	Área Fim							
1.1.1.2	Demais Empregados							
1.1.1.2.	Área Meio							
1.1.1.2.	Área Fim							
1.1.1.3	Estagiários							
1.1.1.3.	Área Meio							
1.1.1.3.	Área Fim							
1.2	Prestadores de serviços (Consultorias/Assessorias/Pessoas Jurídicas)							
1.2.1	Limpeza							
1.2.2	Vigilância / portaria / segurança							
1.2.3	Jurídica							
1.2.4	Informática							
1.2.5	Administrativa / RH							
1.2.6	Contábil							
1.2.7	Auditoria							
1.2.8	Demais [especificar]							
2	Custos Administrativos							
2.1	Locação de imóveis							
2.2	Utilidades públicas (água, luz, telefone, gás e etc...)							
2.3	Uniformes e EPIs							
2.4	Viagens e Estadias							
2.5	Material de consumo, escritório e limpeza							
2.6	Despesas tributárias e financeiras							
2.7	Despesas diversas (correio, xerox, motoboy e etc...)							
2.8	Investimentos (Especificar)							
3	Programa de Edificações: Conservação, Manutenção e Segurança							
3.1	Conservação e manutanção da(s) edificações (reparos, pinturas, limpeza de caixa de água, limpeza de calhas, etc.)							
3.2	Sistema de Monitoramento de Segurança e AVCB							
3.3	Equipamentos / Implementos							
3.4	Seguros (predial, incêndio e etc...)							
3.5	Outras despesas [especificar]							
3.6	Investimentos (Especificar)							
4	Programa / Projeto ...							
4.1								
4.2								
4.3								
4.4								
4.5								
4.6								
5	Programa / Projeto ...							
5.1								
5.2								
5.3								
5.4								
5.5								
5.6								
6	Programa / Projeto ...							
6.1								
6.2								
6.3								
7	Programa / Projeto ...							
7.1								
8	Programa de Comunicação e Imprensa							
8.1	Plano de Comunicação e site							
8.2	Projetos gráficos e materiais de comunicação							
8.3	Assessoria de imprensa e custos de publicidade							
9	Fundos							
9.1	Fundo de Reserva (6% dos repasses dos 12 primeiros meses de vigência do contrato)							
9.2	Fundo de Contingência Decreto 54340/2009							
TOTAL DE DESPESAS VINCULADAS AO CG								
RECEITAS de Captação Incentivada								
DESPESAS de Captação Incentivada								
Total de Receitas do Plano de Trabalho 20xx								
Total de Despesas do Plano de Trabalho 20xx								

ANEXO II

LOGO DA OS

Exercício:	**UGE:**
Organização Social:	**Objeto Contratual:**
Contrato de Gestão nº:	**Aditamento nº**

I - REPASSES E OUTROS RECURSOS VINCULADOS AO CONTRATO DE GESTÃO

					RECURSOS VINCULADOS AO CONTRATO DE GESTÃO	Orçamento Anual	1º Tri	2º Tri	3º Tri	4º Tri	Realizado	Real x Orçado
1					**Recursos Líquidos para o Contrato de Gestão**	-						
1	1				**Repasse Contrato de Gestão**							
1	2				**Movimentação de Recursos Reservados**	-						
1	2	1			Constituição Recursos de Reserva							
1	2	2			Constituição Recursos de Contingência							
1	2	3			Reversão de Recursos Reservados (Reserva e Contingência - a especificar)	-						
1	3				**Outros receitas (especificar)**	-						
1	3	1			Saldos anteriores para o exercício	-						
2					**Recursos de Investimento do Contrato de Gestão**	-						
2	1				**Investimento do CG**	-						
3					**Recursos de Captação**	-						
3	1				**Custeio**	0						
3	1	1			Captação de Recursos Operacionais (bilheteria, cessão onerosa de espaço, loja, café, doações, estacionamento, etc)							
3	1	2			Captação de Recursos Incentivados							
3	1	3			Trabalho Voluntário e Parcerias							
3	2				**Investimentos**	0						

II - DEMONSTRAÇÃO DE RESULTADO

					RECEITAS APROPRIADAS VINCULADAS AO CONTRATO DE GESTÃO	Orçamento Anual	1º Tri	2º Tri	3º Tri	4º Tri	Realizado	Real x Orçado
4					**TOTAL DE RECEITAS VINCULADAS AO PLANO DE TRABALHO**	-	-	-	-	-		
4	1				**Receita de Repasse Apropriada**							
4	2				**Receita de Captação Apropriada**	-	-	-	-	-		
4	2	1			Captação de Recursos Operacionais (bilheteria, cessão onerosa de espaço, loja, café, doações, estacionamento, etc)							
4	2	2			Captação de Recursos Incentivados							
4	2	3			Trabalho Voluntário e Parcerias							
4	3				**Total das Receitas Financeiras**							
5					**Total de Receitas para realização de metas condicionadas**							
					DESPESAS DO CONTRATO DE GESTÃO	**Orçamento Anual**	**1º Tri**	**2º Tri**	**3º Tri**	**4º Tri**	**Realizado**	**Real x Orçado**
6					**TOTAL DE DESPESAS (subtotal de despesas + depreciação)**	-						
6	1				**SUBTOTAL DESPESAS**	-						
6	1	1			**Recursos Humanos - Salários, encargos e benefícios**	-						
6	1	1	1		Diretoria	-						
6	1	1	1	1	Área Meio							
6	1	1	1	2	Área Fim							
6	1	1	2		Demais Funcionários	-						
6	1	1	2	1	Área Meio							
6	1	1	2	2	Área Fim							
6	1	1	3		Estagiários	-						
6	1	1	3	1	Área Meio							
6	1	1	3	2	Área Fim							
6	1	1	4		Aprendizes	-						
6	1	1	4	1	Área Meio							
6	1	1	4	2	Área Fim							
6	1	2			**Prestadores de serviços (Consultorias/Assessorias/Pessoas Jurídicas) - Área Meio**	-						
6	1	2	1		Limpeza							
6	1	2	2		Vigilância / portaria / segurança							
6	1	2	3		Jurídica							
6	1	2	4		Informática							
6	1	2	5		Administrativa / RH							
6	1	2	6		Contábil							
6	1	2	7		Auditoria							
6	1	2	8		Outras Despesas (a especificar)							
6	1	3			**Custos Administrativos e Institucionais**	-						
6	1	3	1		Locaç Locação de imóveis							
6	1	3	2		Utilidades públicas	-						
6	1	3	2	1	Água							
6	1	3	2	2	Energia Elétrica							
6	1	3	2	3	Gás							
6	1	3	2	4	Internet							
6	1	3	2	5	Telefone							
6	1	3	3		Uniformes e EPIs							
6	1	3	4		Viagens e Estadias							
6	1	3	5		Material de consumo, escritório e limpeza							
6	1	3	6		Despesas tributárias e financeiras							
6	1	3	7		Despesas diversas (correio, xerox, motoboy, etc.)							
6	1	3	8		Treinamento de Funcionários							
6	1	3	9		Outras Despesas (especificar)							
6	1	4			**Programa de Edificações: Conservação, Manutenção e Segurança**	-						
6	1	4	1		Conservação e manutenção de edificações (reparos, pinturas, limpeza de caixa de água, limpeza de calhas, etc.)							
6	1	4	2		Sistema de Monitoramento de Segurança e AVCB							
6	1	4	3		Equipamentos / Implementos							
6	1	4	4		Seguros (predial, incêndio, etc.)							
6	1	4	5		Outras Despesas (especificar)							
6	1	5			**Programas de Trabalho da Área Fim (incluir linhas necessárias)**							
6	2				**Depreciação/Amortização/Exaustão/Baixa de Imobilizado**							
6	2	1			Depreciação/Amortização/Exaustão/Baixa de Imobilizado							
6	2	2			Outros (especificar)							
6	2	3			Outros (especificar)							
7					**SUPERÁVIT OU DÉFICIT DO EXERCÍCIO**	-						

III - INVESTIMENTOS/IMOBILIZADO

8					**INVESTIMENTOS COM RECURSOS VINCULADOS AO CONTRATOS DE GESTÃO**	-						
8	1				EQUIPAMENTOS DE INFORMÁTICA							
8	2				MÓVEIS E UTENSÍLIOS							
8	3				MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS							
8	4				SOFTWARE							
8	5				BENFEITORIAS							
8	6				AQUISIÇÃO DE ACERVO							
9					**RECURSOS PÚBLICOS ESPECÍFICOS PARA INVESTIMENTO NO CONTRATO DE GESTÃO**	-						
9	1				EQUIPAMENTOS DE INFORMÁTICA							
9	2				MÓVEIS E UTENSÍLIOS							
9	3				MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS							
9	4				SOFTWARE							
9	5				BENFEITORIAS							
9	6				AQUISIÇÃO DE ACERVO							
10					**INVESTIMENTOS COM RECURSOS INCENTIVADOS**	-						
10	1				EQUIPAMENTOS DE INFORMÁTICA							
10	2				MÓVEIS E UTENSÍLIOS							
10	3				MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS							
10	4				SOFTWARE							
10	5				BENFEITORIAS							
10	6				AQUISIÇÃO DE ACERVO							

IV - PROJETOS A EXECUTAR, SALDOS DE RECURSOS VINCULADOS AO CONTRATO DE GESTÃO E SALDOS BANCÁRIOS

11					**PROJETOS A EXECUTAR (CONTÁBIL)**	-	-	-	-	-	-	
11	1				RECURSOS LÍQUIDOS DISPONÍVEIS	-		0	0	0		
11	1	1			SALDO DOS EXERCÍCIOS ANTERIORES						0	
11	1	2			RECURSOS LÍQUIDOS PARA O CONTRATO DE GESTÃO	-	-	-	-	-	-	
11	2				RECEITAS DE REPASSE APROPRIADAS	-	-	-	-	-	-	
11	3				RECEITAS FINANCEIRAS DOS RECURSOS DE RESERVAS E CONTINGÊNCIA							
11	4				INVESTIMENTOS COM RECURSOS VINCULADOS AO CG	-	-	-	-	-	-	
11	5				RESTITUIÇÃO DE RECURSOS A SEC							
12					**RECURSOS INCENTIVADOS - saldo a ser executado**	-	-	-	-	-		
12	1				Recursos captados							
12	2				Receita apropriada do recurso captado							
12	3				Despesa realizada do recurso captado							
13					**OUTRAS INFORMAÇÕES: SALDOS BANCÁRIOS**	**Orçamento Anual**	**1º Tri**	**2º Tri**	**3º Tri**	**4º Tri**	**Realizado**	**Real x Orçado**
13	1				Conta de Repasses do Contrato de Gestão c/c nº							
13	2				Conta de Captação Operacional c/c nº							
13	3				Conta de Projetos Incentivados (se necessário, abrir + linhas) c/c nº							
13	4				Conta de Recurso de Reserva c/c nº							
13	5				Conta de Recurso de Contingência c/c nº							
13	6				Demais Saldos							

PLURALISMO INSTITUCIONAL OU ARRANJOS SOBREPOSTOS? PREÂMBULO PARA UMA TAXONOMIA DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS BRASILEIRAS

Sérgio Martins da Cruz[1]

RESUMO

Quais são as institucionalidades proeminentes no campo cultural brasileiro, de que contextos emergiram e a que desafios ou expectativas vieram responder? Em conjunto, dispostas no aparelho estatal, esparsamente na sociedade civil ou nas sutis fronteiras entre ambos, configuram um pluralismo em que os papéis atribuídos e historicamente desenvolvidos são complementares, ou, de maneira indesejável e sem a racionalização adequada, apresentam sobreposições, pouca ou nenhuma clareza quanto aos seus lugares imaginados (se é que foram) pelas diretrizes das políticas culturais? Certamente, o desafio de se produzir uma taxonomia para o campo cultural com profundo detalhamento e com a qual se distinga entre outros aspectos os regimes jurídicos vigentes não se viabiliza individualmente e na extensão de um artigo, todavia, julgamos imprescindível realizar a provocação e, assim, quem sabe despertar maior interesse para o necessário debate.

Palavras-chave: Arranjos institucionais. Sistema Nacional de Cultura. Políticas Culturais.

ABSTRACT

What are the prominent institutions in the brazilian cultural field, of what contexts have arisen and the what challenges or expectations they respond to? Together in the state apparatus, sparsely in civil society or on the subtle frontiers of both, constitute a pluralism in which the roles assigned and historically developed are complementary, or in an undesirable way and without adequate rationalization present overlaps, little or no clarity as to their imagined places (if any) by the guidelines of cultural policies? Certainly, the challenge of producing a taxonomy for the cultural field with deep detailing and with which to distinguish among other aspects the current legal regimes is not feasible individually and in the extension of one article, however,

[1] Graduado em Ciências Sociais pela UNIFESP (2017), Técnico Legislativo pela ETEC CEPAM (2016) e Fundador-dirigente da Compactus Projetos & Políticas Culturais (2010-atual).

we believe that it is essential to carry out the provocation and thus perhaps increase the increase the interest in the necessary debate.

Keywords: Institutional arrangements. National Culture System. Cultural Policies.

> *Do mesmo modo que as políticas de cada época distinguem as sociedades, sua cultura política pode ser compreendida também através do funcionamento das estruturas institucionais da cultura, pois o reconhecimento da importância que tem as identidades para a formação de um povo está diretamente relacionado com o modo pelo qual são reconhecidas e processadas as aspirações econômicas, sociais e políticas de seus membros.*
>
> José Álvaro Moisés (2001, p. 16)

INTRODUÇÃO

Apresentada a problemática a que este texto se dedica, poderá o leitor advertir que não é razoável conceber o conjunto de instituições brasileiras dedicadas à cultura de modo horizontal, uma vez que sendo campo em que o Estado tem presença imprescindível, não como produtor, mas como facilitador, incentivador e regulador, suas atribuições guardam pouca ou nenhuma simetria com aquelas de entidades genuinamente privadas – Associações Civis, Fundações e Empresas com finalidade lucrativa – ou com aquelas que, também sendo privadas, distinguem-se por sua criação e/ou âmbito em que irão requerer autorização legal – Serviço Social do Comércio (Sesc), Serviço Social da Indústria (SESI) e Organizações Sociais (OSs) – pois, do ponto de vista administrativo, configuram "modelos híbridos", ou seja, regem-se tanto por normas de direito público quanto de direito privado.

Esclarecemos ser esta uma reflexão em estágio bastante preliminar, até mesmo guardando ausência de grandes conclusões como é típico de um ensaio e que se envereda por tentar compreender qualitativamente, isto é, sem lastro de estudos quantitativos, mais do que as singularidades jurídicas os arranjos entre as diversas instituições que compõem o campo cultural brasileiro.

Oportuno frisar que admitindo o trânsito por entre as esferas do direito, alinhamo-nos à abordagem dos arranjos institucionais porque esta "oferece possibilidades muito mais promissoras e interessantes para análise de políticas públicas, em especial quando há necessidade de cooperação de atores privados" (GOMIDE; PIRES, 2014, p. 24).

Tal abordagem faz-se necessária neste momento em que, na iminência de se completar em breve o primeiro decênio (2010-2020) do Plano Nacional de Cultura (PNC)[2], que orienta a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) – uma engenharia complexa, ambiciosa e que não estava no horizonte dos constituintes de 1988[3] – colhem-se não poucas frustrações.

Uma das razões para os anseios que circundam o SNC cremos ser a lograda e não bem-sucedida reposição das autonomias dos entes federados e dos municípios em matéria de cultura, bem como o tratamento pouco preciso que fora dado à dimensão patrimonial das instituições envolvidas, dimensão esta aqui entendida como "formas de propriedade" (pública, privada e "pública não estatal"), o que contribuiu para um hiato com, por exemplo, o debate sobre aqueles novos institutos jurídicos de OS e de Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), decorrentes da chamada Refoma do Aparelho de Estado, de 1995.

De arranjos concebidos para torná-las executoras de políticas públicas e trazendo consigo outras possibilidades de recursos, as instituições privadas qualificadas como OSs e como OSCIPs, cuja agenda de aperfeiçoamentos no nível federal foi em grande medida descontinuada de meados de 2009 em diante, vêm, principalmente nos estados e municípios, alterando significativamente o panorama da cultura. Por isso, uma aproximação entre os debates em torno do PNC e do SNC com aqueles da referida reforma que versou sobre a modernização do Estado não pode ser objeto de negligência, nem dos dirigentes públicos, nem dos estudiosos das políticas culturais.

Embora a reforma de 1995 pouco tenha estendido esforços dirigidos especificamente às políticas culturais, condições de estabilidade política, orientação econômica moderadamente liberal que conciliou assentamento da ordem capitalista, inclusão e ampliação da proteção social (SALLUM JR; GOULART, 2015) foram comuns ao contexto de emergência do Plano Nacional de Cultural e do SNC durante a era Lula (2003-2010). Cabe, assim, discutir quais são as convergências entre aquelas agendas que têm inequívocas implicações para a cultura, mas que com frequência são tratadas divorciadamente. Do mesmo modo, há proeminência no campo da cultura de outras institucionalidades, como a dos Serviços Sociais Autônomos – os "Ss", particularmente o Sesc e o SESI, que precedem os mais atuais traços de gestão e que por contínuo insulamento burocrático mantiveram-se com essencialmente a mesma estrutura de governança.

Ainda sobre as abordagens adotadas e a escolha de referências, não menos importante é registrar que qualquer sentido de política cultural aqui

[2] Lei nº 12.343/2010.
[3] Ver artigo 216-A, conversão da PEC nº 71, de 29 de Novembro de 2012.

implícito ou explícito considera a cumulatividade de funções que até o presente momento os diferentes Estados nacionais empreenderam e que podem ser agrupadas entre políticas de primeira (para identidade e patrimônio), segunda (de intervenção e regulação no domínio econômico) e terceira (visando incrementar a difusão e produção) geração. Conforme sugerem Lima, Ortellado e Souza, (2013, p. 2), em conformidade com trabalhos de revisão de literatura (especialmente HESMONDHANG, 2005), os estudos de políticas culturais ainda pouco refletem as definições e modalidades mais bem tipificadas pelas teorias gerais das políticas públicas. Assim, a ideia de "gerações de políticas culturais" cumpre papel principalmente de sistematização histórica.

Postas essas considerações, percorremos um caminho que é mais lógico do que cronológico para estimular a reflexão sobre os arranjos institucionais contemporâneos e/ou suas insuficiências para e no campo cultural brasileiro.

PONTO DE (RE)PARTIDA: MINC, AMPLIAÇÃO DA E DISSENSO COM A FUNARTE?

O recente e não inédito rebaixamento do Ministério da Cultura (MinC), em 2016, à condição de Secretaria reacendeu o debate sobre a pertinência do seu desenho institucional para a condução das políticas públicas afetas ao campo. Na ocasião, deu-se voz a uma série de especialistas de plantão ou acadêmicos versados no assunto que, porém, têm como horizonte restritamente circuitos culturais consagrados, ou pior, foram cooptados pela coalização que se instalara com o *impeachment* presidencial ocorrido no mesmo ano.

A prudência analítica recomenda que qualquer avaliação institucional faça-se à luz primeiramente dos objetivos que engedram tal desenho ou arranjos que, muitas vezes, podem apresentar outras possibilidades para sua consecução. Dessa forma, para se evitar incidir em simplismos, seria necessário ter realizado o debate sobre o rebaixamento do MinC não em função do seu tamanho, mas, sobretudo, por causa das ações em curso e que contavam precisamente com sua estrutura – Secretarias, suas Coordenadorias e, no mesmo nível hierárquico, as Autarquias (ex.: FUNARTE e IPHAN).

Convém lembrar para quem conhece e apontar para os que não que os já mencionados PNC e SNC, mais o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e os processos decisórios dos vigentes mecanismos federais de financiamento, entre outras frentes, estão todos intrinsecamente vinculados, se não circunscritos pelo que tal complexo institucional definiu.

Em longo prazo e mediante processos com efetiva e equânime participação popular, uma revisão do MinC não fica descartada, do contrário, é conformar tradição iniciada no primeiro e fortalecida no segundo governo

Vargas em que importantes inovações nas políticas culturais surgem em períodos não democráticos (MOISÉS, 2001, p. 25-26), portanto, carecendo de legitimidade e que mais tarde se traduzirão em inadequações.

A nosso ver, os problemas mais significativos suscitados pelo MinC devem-se ao imaginário de que sua atuação merece ser reproduzida de modo análogo e quase que integralmente pelos estados e municípios. Em direção contrária, os debates em torno do nosso modelo federativo em suas diferentes dimensões, especialmente político-administrativa e fiscal, vêm revelando grandes ineficiências. Há quem aponte que a exigência de um certo rol mínimo de instituições, departamentos ou instâncias para os municípios, num conjunto de 5.570 realidades assaz divergentes e com o mesmo tom, a inflexibilidade de um único regime trabalhista que se estende, além da administração direta, em grande medida também para as estruturas fundacional e autárquica, desembocaram em endividamentos insustentáveis. Essa realidade já teria sido evidenciada com cerca de uma década após a promulgação da Constituição de 1988.

O advento do MinC em 1985 forjou um padrão segundo o qual se submete a uma unidade administrativa e quase única também unidade orçamentária todo o conjunto ou a maioria das instituições imediatamente afins à cultura em um mesmo nível de governo, abrangendo das atribuições relativas ao patrimônio histórico (geralmente Conselhos) a grande parte da política de audiovisual (Diretorias, Empresas Públicas, etc.) e as muitas nuances das atividades que hoje se convenciona chamar como "criativas".

Ademais, não se pode ignorar que o próprio MinC é fruto e consenso de longínqua experiência que representou ampliação do que se entende por cultura, mas que no que tange particularmente às áreas artísticas, estabeleceu-se não sem grande confusão de papéis com a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), ela também resultado de fusões[4].

Numa avaliação geral e face à complexidade de um país multiétnico, de incontáveis tradições populares, dimensões continentais e que optou pelo federalismo, a estatura de Ministério para um órgão coordenador da macropolítica cultural se justifica.

FORMAS HISTÓRICAS DE COLABORAÇÃO PARA SERVIÇOS DE RELEVÂNCIA PÚBLICA: OS "SS" E, NUM SEGUNDO MOMENTO, OS ARRANJOS PÓS-REFORMA DE 1995 ANTECEDENDO O MROSC

Aqui tomamos como premissa um entendimento razoavelmente pacífico na literatura que se situa entre o Direito Administrativo e a

[4] Para um panorama geral desses marcos, ver principalmente Isaura Botelho (2001) e José Álvaro Moisés (2001).

Administração Pública, para as quais as frentes de atuação do Estado se dividem entre serviços públicos, de competência estatal e não delegáveis; serviços de relevância pública, em que a prestação por particulares não apenas é cabível como também recomendada; e serviços para o mercado, estes sendo as atividades de caráter empresarial com fins lucrativos que ainda permanecem sob a égide do Estado e que devem, ou ao menos podem, ser progressivamente transferidas para a iniciativa privada, já que historicamente se explicam, mas ao fim e ao cabo, não lhes são competências intrínsecas.

São casos de serviços de relevância pública, por isso mesmo grandes colaboradores do Estado, como o Sesc e o SESI, de atuação no campo cultural que não enseja dúvidas sobre a excelência, sobre a contribuição que dão para a democratização do acesso às manifestações artísticas e literárias e para o desporto e a educação.

Muito se especula sobre a objetiva natureza dessas instituições e o seu pertencimento ou não à seara estatal. A controversia é tamanha que nem mesmo se admite essas instituições como componentes do grande e impreciso "Terceiro Setor". De modo não incomum entre as leituras que se fazem a respeito, são vistas como integrantes de um sistema, visão que refutamos por não se submeterem a uma norma geral, em que pese suas similaridades. Além disso, não raro são apontadas como "paraestatais" e seus recursos como "parafiscais", termos em que não entraremos no mérito, pois sínteses sobre seu desenvolvimento histórico por ora já nos auxiliam satisfatoriamente:

> Criado na década de 1940, dentro da visão corporativa de Estado que caracterizou o Estado Novo, o "Sistema S" surgiu vinculado às Confederações Nacionais empresariais, inicialmente por ato do Poder Executivo Federal, e financiado com recursos parafiscais, oriundos do recolhimento compulsório de um percentual incidente sobre a folha salarial das empresas de cada setor. A justificativa dada à época para a delegação dos serviços a entidades sindicais patronais foi a de incapacidade do Estado de provê-los, no contexto do imediato pós-guerra. Contudo, até hoje persistem a delegação e o financiamento via recursos parafiscais, apesar de não subsistirem as motivações. (GRAEF; SALGADO, 2012, p. 31)

Recentemente, consoante com contribuição de um grupo de juristas para proposta de uma Lei Orgânica da Administração Pública, aparentemente não reclamada pela Constituição e o que se fizera inicialmente por uma taxonomia dos órgãos da administração federal e de órgãos privados com ela colaboradores, apontou-se que Serviço Social Autônomo:

> [...] é um modelo ímpar. Concebido inicialmente para formação e assistência social a grupos sindicais específicos, foi sendo derivado para as mais diferentes atividades, não apenas na esfera federal mas também nas esferas estuaduais e municipais. (CUNHA JUNIOR, 2011, p. 14)

No Congresso Nacional, não cessam debates sobre reformulações e/ou aperfeiçoamentos e sobre novas destinações para os recursos que subvencionam essas instituições. Prova disso, além dos projetos de lei que se produzem, são diversos estudos técnicos que buscam responder em que medida devem ser objeto dos instrumentos constitucionais de planejamento (Plano Plurianual – PPA, Lei de Diretrizes Orçamentárias – LDO e Lei Orçamentária Anual – LOA) e como passariam a se sujeitar às disputas de verbas e convencimentos diversos que caracterizam o rito legislativo.

Se considerados os anseios da grande e difusa classe cultural, que sofre com as inconstâncias das políticas públicas, e mais precisamente a falta de regularidade de recursos, os arranjos que garantem a existência e ampliação dessas instituições suscitam prováveis e parciais soluções. O grande desafio, condizente com os paradigmas recentes de governança democrática e controle social, parece estar em como torná-las mais transparentes e permeáveis à participação da sociedade civil, até mesmo para qualificar e legitimar sua defesa face às potenciais ofensivas de parcela da classe política que não lhes é simpática.

Já as Organizações Sociais, que não são histórica e juridicamente vinculadas às iniciativas sindicais, mas igualmente se valem de recursos públicos, nesse caso oriundos de Contratos de Gestão (instrumentos que lhes são legalmente reservados) e de modo suplementar por meio das "leis de incentivo", por definição são colaboradoras do Estado. Objeto de estudos nossos anteriores[5], as OSs já são proeminentes no campo cultural, contribuem significativamente para a ampliação de suas atividades e, no entanto, também sofrem de alguns dos mesmos problemas que os Serviços Sociais Autônomos enfrentam no que se refere à legitimação, participação e controle social.

Contemporâneo do instituto jurídico de OSCIP e sendo par dos títulos de Utilidade Pública e da Certificação de Entidades Beneficentes de

[5] MARTINS CRUZ, S. OSs, Estatais e o incentivo à cultura: contextos, convergências e apontamentos normativos sobre triangulações não declaradas. Trabalho de Conclusão de Curso Técnico Legislativo, ETEC CEPAM, São Paulo/SP, 2016, 128 p. e MARTINS CRUZ, S. A Reforma do Aparelho de Estado de 1995 e o instituto jurídico das Organizações Sociais (OSs): emergência de um novo e controverso regime e impressões sobre o modelo no campo cultural em São Paulo. In: XI JORNAP, 2017, Araraquara. *Anais da XI Jornada Científica de Administração Pública*. Araraquara/SP, FCL-UNESP, 2017. p. 97-102.

Assistencial Social na área de Educação (CEBAS), no que tange às formas de pactuação com o Estado, o instituto das OSs foi o único não revisto no contexto do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil[6] (MROSC), com o qual se pretendeu um margo legal e uma melhor ordenação de todo o Terceiro Setor. Tal instituto não fora considerado naquela ordenação apesar de inúmeros aperfeiçoamentos serem necessários, como vem sendo apontado nos debates que o envolvem, o que denota o limitado alcance das reformas administrativas que são realizadas no Brasil.

AUDIOVISUAL: UM CAPÍTULO A PARTE?[7]

Se a institucionalidade total e a participação na economia que logrou o setor do audiovisual estão aquém do que seus atores desejam, por certo é que em ambas as dimensões historicamente destoaram dos demais setores culturais.

Seus modos de produção, os mais familiarizados com a estrutura tipicamente industrial, podem ter favorecido certa "consciência de classe" ou pelo menos de categoria. Revisões de literatura e dos seus principais marcos legais, como fizeram Nadia Rodrigues (2015) e Samara Silva (2016), evidenciam a capacidade dos seus diversos atores de atuar em bloco, o que assegurou, exceto pelo ligeiro período do governo Collor, uma demarcação de arena no seio do Estado.

Coaduna-se com essa impressão geral a existência no interior do MinC de uma Secretaria específica, a Secretaria do Audiovisual (SAV), uma gama de fontes de financiamento que operam por meio de recursos orçamentários, assim como também os oriundos de renúncia fiscal para além daqueles determinados pela Lei Rouanet (8313/1991), e, sobretudo, por ser o único setor a contar com uma agência reguladora – a Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Não raro, as produções audiovisuais são objeto de interesse privilegiado das relações internacionais, como apontam Nara Rodrigues (2015) e Samara Silva (2016), as confluências do setor com o Itamaraty. Outros setores culturais com frequência dirigem ao Audiovisual críticas no sentido de esse expressar certo corporativismo, mas fato é que no campo da cultura o

[6] Lei nº 13019, de 31 de julho de 2014, alterada pela Lei nº 13.204, de 14 de dezembro de 2015.

[7] Aqui, faz-se necessária uma ressalva: as reflexões expressas estão sacrificadas pela ausência de apontamentos sobre a televisão, fundamental às atividades audiovisuais e que recebem em grande medida um tratamento normativo à parte. Também as literaturas dedicadas ao audiovisual e aos meios de comunicação como se sabe, ainda são demasiadamente autônomas umas das outras e nosso recorte, que espelha tal limitação, centra-se nas atividades cinematográficas.

Audiovisual que soube distintamente mensurar e comunicar resultados e, assim, atrair maior confiabilidade de investimentos.

CULTURA VIVA: INFLEXÃO E/OU DIVERSIFICAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL COM INSTITUCIONALIDADE INCIPIENTE

Sem implicar propriamente na criação de novas formas institucionais, valendo-se das já existentes, basicamente Associações Civis, e organizando-as em rede e positivando-as mais tarde na forma de lei (13018/2014), os Pontos de Cultura – unidades do Programa Cultura Viva representaram, por iniciativa do MinC, uma inflexão parcial, ou melhor, uma diversificação nas relaçõs entre Estado e sociedade civil para a cultura.

Buscou-se não apenas alargar a base de receptores de bens e serviços culturais, mas também: 1) reconhecer oficialmente manifestações até então desassistidas, muitas caracteristicamente locais ou comunitárias; 2) instituir canais de comunicação com o Estado mais adequados à diversidade que aquelas manifestações em conjunto representam, o que ensejou a reestruturação do MinC; e 3) propiciar, construindo com as mesmas manifestações, um grande empoderamento dos agentes culturais, conforme discorre uma avaliação qualitativa dos dez anos do Cultura Viva, então completados em 2014:

> Uma política cultural contemporânea, como o Cultura Viva, deve reconhecer a existência de uma diversidade de públicos, portadora de visões e interesses diferenciados e que necessita ter seus direitos culturais garantidos pelo Estado. No caso brasileiro, há a premência de reverter um histórico processo de exclusão, de uma significativa parcela da sociedade, das oportunidades de consumo e de criação cultural. [...] Considera-se que a escolha de gestão empregada no Cultura Viva foi mais do que uma tipologia de ação no campo da cultura, ela contribui para outras vinculações sociopolíticas e aponta para transformações na forma como os indivíduos dialogam com o Estado. (CALABRE; REBELLO LIMA, 2014, p. 9)

Além dessa leitura que presumimos, centrada mais nos enunciados do Programa do que em seus resultados, há outras possíveis, menos entusiastas e que buscam apreender o alcance de fato obtido.

Uma dessas leituras e que prima pelo enfoque institucionalista do Programa, o que interessa mais imediatamente ao presente trabalho, foi a realizada por Anny Medeiros, Mário Alves e Marta Farah. Os autores procuraram responder quais foram as repercussões para o campo organizacional da cultura como um todo com a entrada desses "novos

atores", da incorporação de suas práticas e, ao mesmo tempo, como foram influenciados e se influenciaram mutuamente em face do que já se praticava em um campo razoavelmente estabelecido.

Talvez o sintoma mais claro tenha sido, pelo menos para um recorte no Estado de São Paulo. Rico em realidades distintas, conforme apontaram os autores mencionados, a baixa adesão dos novos preceitos pela grande gama de agentes com interesses distintos no campo. Argumentou-se que, não conseguindo subverter ou simplificar os trâmites burocráticos à altura do que se esperava, viram-se os Pontos (e Pontões) de Cultura obrigados a se adequarem à lógica consagrada, mas sendo sua luta também por recursos, fizeram-na não com as mesmas condições e habilidades daqueles que já pautavam o campo.

> Pelos dados obtidos é possível afirmar que houve impacto nas organizações culturais, que, ao não se adequarem às regras burocráticas, passaram a sofrer diversas pressões isomórficas, normativas e coercitivas. Em alguns casos, tais conflitos foram resolvidos por meio da "profissionalização" da organização e busca por outros financiadores, efeito que ocorreu em diversas outras organizações. (MEDEIROS et al., 2015, p. 1226)

Conclusivamente, os autores foram ainda mais taxativos, inclinando-se para posição que deve desagradar talvez as leituras predominantes:

> Destaca-se que a inserção das organizações não gerou impacto financeiro no campo organizacional, o que permitiu a manutenção do Programa Cultura Viva concomitantemente às demais estruturas do campo organizacional da cultura. Dessa forma, o caso aponta como houve assimilação, e não ruptura, tal qual proposto inicialmente. Verificou-se que a inclusão de novas organizações culturais, mais do que mudar o padrão existente no campo organizacional da cultura, fez com que essas organizações apenas se adequassem a esse campo. (MEDEIROS et al., 2015, p. 1232)

Não seria exagero acrescentarmos que o sucesso do Programa deveu-se em razoável medida à disponibilidade de recursos naquele período pelo governo federal, sobretudo os mandatos subsequentes de Lula.

Em defesa do Cultura Viva, há quem acredite que teria sido um passo decisivo constitucionalizá-lo, o que também se cogitou para Programa igualmente paradigmático, embora de proporções muito maiores, o Bolsa Família. Se não buscaram fazer isso, possivelmente foi porque já se tinha por certo a estratégia de assegurá-lo juridicamente, vincular um objetivo maior – o do SNC, que se bem-sucedido deve amparar a existência e ainda a ampliação do programa, hoje respaldado pela Lei nº 13.018/2014.

DA SIMULTANEIDADE ESPARSA DE ARRANJOS A UMA ESTRUTURA SISTÊMICA: AINDA DECIFRANDO O SNC

Antes mesmo de se ater ao que entendemos ser os potenciais efeitos da indução e coordenação da política cultural nacional pelo SNC, convém sublinhar pela peculiaridade de sua emergência a entrada no texto de nossa lei maior por meio do artigo 216-A, que o que se apresenta como garantia de continuidade com a constitucionalização de determinada política pública pode representar ao mesmo tempo o engessamento do formato ou pelo menos das diretrizes gerais, supondo por vezes uma realidade estanque.

Acreditamos que nenhum ator com efetiva capacidade de convencimento para elevar uma política ao status constitucional ignore tais possíveis desdobramentos, mas por que então essa seria não apenas viável, mas a melhor opção para se instituir o SNC? Pode lançar luz a esse questionamento a seguinte inferição de Cláudio Couto e Giovanna Rocha Lima:

> [...] a constitucionalização é determinante para as políticas que não têm fontes de resiliência que assegurem seu autorreforço e, cujos opositores não têm capacidade de mobilizar uma maioria de atores político-institucionais suficientemente ampla para superar os custos do processo de modificação constitucional. (COUTO; LIMA, 2016, p. 1058)

É emblemático que dirigentes do MinC e forças da sociedade civil com aquela gestão alinhadas tenham reunido forças para aprovar uma emenda constitucional, que vincula obrigações significativas para os três níveis de governo, mas não para uma vitória no Congresso Nacional pela substituição da Lei Rouanet pelo Procultura (atual PLC nº 93/2014[8]), que, apesar de observar outros parâmetros para o que se entende por democratização de recursos, manteria essencialmente as mesmas fontes (recursos orçamentários – Fundo Nacional de Cultura e renúncia fiscal – Mecenato) e suas implicações. Entendemos que diante dessa disparidade o SNC fora lido pelos atores culturais não entusiastas com sua proposta no máximo como "acomodação de interesses" e não como uma profunda transformação do campo, "tese" que por si só mereceria outro trabalho.

Não exatamente em chave oposta à da constitucionalização, mas em outros termos que também nos ajudam a compreender por que com o SNC o MinC buscou estabelecer ambiente profícuo para estabilizar políticas culturais de forma federativa, distinção útil é a que oferecem Alexandre Gomide e Roberto Pires:

[8] Ver em: https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/118946

> é importante distinguir arranjos de ambientes institucionais [...]. Se o ambiente institucional diz respeito às regras gerais que estabelecem o fundamento para o funcionamento dos sistemas político, econômico e social, os arranjos institucionais, por seu turno, compreendem as regras específicas que os agentes estabelecem para si nas suas transações econômicas ou nas suas relações políticas e sociais particulares. Assim, o ambiente institucional fornece o conjunto de parâmetros sobre os quais operam os arranjos de políticas públicas. Estes, por sua vez, definem a forma particular de coordenação de processos em campos específicos, delimitando quem está habilitado a participar de um determinado processo, o objeto e os objetivos deste, bem como as formas de relações entre os atores. (GOMIDE; PIRES, 2014, p. 19)

No que tange às fases de concepção e implementação, esta última ainda em curso, o SNC talvez não seja iniciativa que destoe radicalmente de outras políticas na trajetória relativamente recente do Brasil. Trabalho de José Carlos Vaz e Gabriela Lotta (2015) versa sobre arranjos institucionais de casos que julgam complexos, a saber, o SUS, o Plano Brasil sem Miséria, os Programas Territórios da Cidadania, PAC, Minha Casa Minha Vida. Os autores citam, sucintamente para ressaltar o quão significativos foram também para ele os processos participativos, o próprio SNC.

Qual seria a perplexidade com uma estrutura sistêmica para a cultura que, ao dotar os diferentes governos de responsabilidades mais claras em matéria de infraestrutura, obrigatoriedade de investimentos, instâncias de coordenação, execução, participação e acompanhamento, promete dar regularidade e previsibilidade para esse campo essencialmente controverso e que fora pactuado mediante ampla consulta pública?

A problemática deve ser colocada menos em termos de legitimidade da política e mais na forma com que se processaram os diagnósticos e as aventadas soluções. Isso porque, ao nosso juízo, os defensores árduos do SNC tomam passivamente a própria estrutura federativa e supõem que constitucionalizando e positivando-o, ou seja, dotando de caráter legal as obrigações dos governos, chegar-se-á invariavelmente aos resultados esperados, isso mesmo quando esta grande estrutura – o federalismo brasileiro – já apresenta ineficiências para a consecução de políticas delineadas há mais tempo.

As metas do PNC[9], a conduzir a implementação do SNC, no que tange aos Municípios, não consideram, por exemplo, os Consórcios Públicos como arranjos possíveis para viabilizarem equipamentos em determinadas regiões. Abdicou-se também de buscar maior convencimento da

[9] www.pnc.cultura.gov.br

sociedade sobre a importância daquelas instituições privadas colaboradoras com o Estado sobre as quais refletimos anteriormente – as OSs, o Sesc e o SESI – como potenciais executoras das metas do plano, uma vez que com elas se pode ter incremento de recursos privados, já que são aptas a captar em outras fontes que não os recursos públicos ordinários.

Afora esses apontamentos, merecem consideração aqueles que identificam possíveis sobreposições entre o SNC e outras políticas, como o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), ou que como efeitos adversos ampliem hiatos e assim propiciem novas fragmentações (BARBOSA DA SILVA, 2011), desacreditando de vez essa proposta que se pretende não apenas sistêmica, mas também "polivalente e cooperativa" (LIMA; SEMENSATO, 2015).

CONCLUSÕES

Como procuramos problematizar, bem-vinda seja a proposta do SNC, se esta se efetivar como se pretende. Ainda assim, permaneceremos com um quadro institucional em que pouco se tem claros os papéis dos diferentes grupos institucionais, sejam eles predominantemente públicos ou privados.

Devemos lembrar que uma estrutura sistêmica para a cultura precisa ordenar não apenas aqueles arranjos com vistas a oferecer equilibrada oferta, mas também aquelas instâncias dedicadas à representação e participação. Assim, é premente interrogar, por exemplo, em que medida conselhos ou comissões específicas como a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) já estariam, ainda que parcialmente, compreendidas pelo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). O mesmo questionamento vale para o Conselho Superior do Cinema.

Ficam desassistidas também nesse processo aquelas instituições não dirigidas pelo Estado, mas cujas funções lhes são assessórias, pois são de natureza regulatória, como o Escritório Central de Arrecadação de Direitos (ECAD) e a Odem dos Músicos do Brasil (OMB).

Uma taxonomia poderia contribuir para identificar, com precisão, onde a normatização tem sido insuficiente ou inadequada, onde se empreendem esforços duplicadamente, e até mesmo que arranjos institucionais estariam demasiadamente fora de sintonia com as políticas culturais que vêm sendo formuladas com ampla participação da sociedade civil.

REFERÊNCIAS

BARBOSA DA SILVA, Frederico A. O Programa Mais Cultura, o Fundo Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. In: BARBOSA DA SILVA, Frederico A.; ABREU, Luiz Eduardo (Org.). *As Políticas Públicas e suas narrativas:* O estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ipea, 2011, cap. 6, p. 179-222.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação:* Funarte e Política Cultural - 1976-1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. 282 p.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. Do Do-In Antropológico à política de base comunitária - 10 anos do Programa Cultura Viva: Uma trajetória da relação entre Estado e Sociedade. *Políticas Culturais em Revista***,** [online], v. 7, n. 2, p.6-25, 2014.

COUTO, Cláudio Gonçalves; LIMA, Giovanna de Moura Rocha. Continuidade de Políticas Públicas: A Constitucionalização Importa. *Revista Dados,* Rio de Janeiro, v. 59, n. 4, p. 1055-1089, 2016.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. O Programa Nacional de Apoio à Cultura comoembrião do Sistema Nacional de Cultura In: CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura.* Fortaleza: Edições.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Contributo à Arquitetura Jurídico-Política do Sistema Nacional de Cultura – SNC. In: CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura.* Fortaleza: Edições

UFC, 2010, p. 86-114.

UFC, 2010, p. 48-73.

CUNHA JUNIOR, Luiz Arnaldo Pereira da. Taxonomia dos Órgãos e Entidades da Administração Pública Federal e de outras Entidades e Instrumentos. In: CONGRESSO CONSAD DE GESTÃO PÚBLICA, 4., 2011, Brasília. *Anais do IV Congresso Consad de Gestão Pública.* Brasília: Consad, 2011, p. 1-35.

GOMIDE, Alexandre de Ávila; PIRES, Roberto Rocha C. Capacidades Estatais e Democracia: A abordagem dos arranjos institucionais para análise de políticas públicas. In: IPEA. *Capacidades Estatais e Democracia:* Arranjos Institucionais de Políticas Públicas. Brasília: Ipea, 2014, p. 15-30.

GRAEF, Aldino; SALGADO, Valéria. As relações do Poder Público com as entidades privadas sem fins lucrativos no Brasil. In: ANTERO, Samuel A. (Org.). *Relações de parceria entre Poder Público e entes de cooperação e colaboração no Brasil***.** Brasília: IABS, 2012, p. 11-43.

LIMA, Deborah Rebello; SEMENSATO, Clarissa Alexandra Guajardo. O Sistema Nacional de Cultura e seu desenho cooperativo. *Pragmatizes: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, [online], v. 9, p.13-24, abr. 2015.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Valmir. O que são Políticas Culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da Cultura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. *Anais do IV Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013, p. 1-17.

LOTTA, Gabriela Spanghero; VAZ, José Carlos. Arranjos institucionais de políticas públicas: aprendizados a partir de casos de arranjos institucionais complexos no Brasil. *Revista do Serviço Público*, [online], v. 66, n. 2, p.171-194, abr. 2015.

MEDEIROS, Anny Karine de; ALVES, Mário Aquino; FARAH, Marta Ferreira Santos;. Programa Cultura Viva e o campo organizacional da cultura: análise de políticas públicas pela perspectiva institucionalista. *RAP - Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 49, n. 5, p. 1215-1235, set. 2015.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura Institucional do setor Cultural no Brasil. In: BRASÍLIA. Ministério da Cultura. Fundo Nacional de Cultura (Org.). *Cultura e Democracia***:** Cadernos do Nosso Tempo. Brasília: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001. p. 13-58.

RODRIGUES, Nadia Moreno. *Políticas Públicas de Fomento ao Cinema*: um estudo de caso do Programa Nacional de Cinema do Sesc. TCC (MBA em Gestão e Produção Cultural), FGV Management, Rio de Janeiro, 2015, p. 8-30.

SALLUM JUNIOR, Brasílio; GOULART, Jefferson O. O Estado brasileiro contemporâneo: liberalização econômica, política e sociedade nos governos FHC e Lula. *Revista de Sociologia e Política***,** [online], v. 24, n. 60, p.115-135, dez. 2016.

SILVA, Samara Taiana de Lima. Da Embrafilme à ANCINE: A evolução das políticas de fomento ao setor audiovisual brasileiro após advento da medida provisória nº 2.228-1/2001. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 7., 2016, Rio de Janeiro. *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016, p. 1903 – 1916.

A CONSTRUÇÃO DE BANCOS DE DADOS INCLUSIVOS: POTENCIALIDADES E DIFICULDADES

Kaian Nóbrega Maryssael Ciasca[1]

RESUMO

Neste ensaio, em caráter preliminar, será analisado um levantamento de material teórico para a criação de bancos de dados inclusivos que possam servir de material de embasamento, sobre as práticas culturais de uma população, no momento de se propor uma política pública para o setor cultural. A reflexão se constrói aproximando o conceito de *geração cidadã de dados*, que leva em conta o engajamento dos indivíduos sobre os quais os dados são gerados, e a análise de redes sociais, vislumbrando suas dificuldades, mas também examinando tais plataformas utilizando como ponto inicial de análise seu potencial de observação dos *rastros* e *pontos de vista* de determinadas populações. Esse potencial, devido a seu cada vez maior alcance, pode fornecer valioso material complementar acerca das práticas culturais e opiniões sobre determinadas ocorrências.

Palavras-chave: Bancos de dados. Práticas culturais. Geração cidadã de dados. Análise perspectivista de redes. Análises culturais.

ABSTRACT

In this essay, a preliminary analysis of theoretical material proposes a research on the creation of inclusive databases that can serve as reference material about cultural practices of one population, when a public policy is proposed for the sector. The explanation is developed by approaching between the concept of *citizen generated* data, from the engagement of individuals on which the data generated are about in the construction of such bases, and the analysis of social networks, glimpsing its difficulties, but examining it from the observatory's potential of traces and points of view of certain population, with a greater scope of study that can provide valuable complementary material about cultural practices and opinions about certain occurrences.

[1] Formado em Comunicação Social - Midialogia pela Unicamp. Membro titular do Conselho Municipal de Cultura de Campinas, eleito pela sociedade civil para o mandato 2017-2018, e Gestor Cultural do Bons Ventos. Faz parte de um grupo que, neste momento, participa de forma atuante na construção do Plano Municipal de Cultura da cidade de Campinas. E-mail: kaian.ciasca@gmail.com.

Keywords: Databases. Cultural practices. Citizen generated data. Perspectival analysis of networks. Cultural Analysis.

INTRODUÇÃO

As pesquisas de análises de dados podem ter diversos objetivos e perspectivas de diagnóstico, em um espectro de análise que contempla desde os hábitos culturais de parte da sociedade – relacionados ao uso de certo equipamento ou apreciação de certa linguagem artística, por exemplo – até as dinâmicas econômicas do setor, podendo ser um valioso material para o entendimento do impacto de determinadas ações no público visado. Sendo assim, essas pesquisas são importantes (e necessários) instrumentos a serem utilizados nos momentos de planejamento, implementação e acompanhamento de determinada política pública (JANNUZZI, 2001).

Dessa forma, há, ao se conduzir uma pesquisa com esses objetivos, potencialidades e dificuldades a serem levadas em conta ao planejá-las, como a designação dos sujeitos que serão analisados, o recorte do objetivo e o banco de dados, podendo ser um banco já existente ou um gerado especificamente para tal pesquisa.

Supondo, então, que o objetivo de uma pesquisa seja o embasamento de políticas públicas de cultura, que, consequentemente, interferirão na vida de diferentes sujeitos, é muito importante que o banco de dados utilizado seja inclusivo em sua proposta. Porém, durante os encontros do Grupo de Estudos *Mapeamento e Gestão Participativa para a Cultura*, realizados entre novembro de 2016 e dezembro de 2017, foram enumeradas as dificuldades de se criar plataformas de dados realmente inclusivas. Entre tais dificuldades, destaca-se a confecção de algoritmos: ao utilizar um repertório de imagens *on-line*, por exemplo, tal algoritmo criava bancos enviesados e nos quais se percebia a reprodução de preconceitos existentes na sociedade[2].

Diante desse cenário, a proposta deste ensaio é, após um levantamento das dificuldades de se mensurar os dados relativos à cultura em nossa sociedade, apresentar duas possibilidades de abordagem (e suas problemáticas) no momento da criação de um banco de dados inclusivo: 1) a *geração cidadã de dados*, fomentando uma cultura de participação; e 2) a análise de redes sociais, como o Facebook, propondo o uso de uma plataforma muito presente no cotidiano de parte da população.

[2] A título de exemplo, conferir a reportagem do El País "Se está na cozinha, é uma mulher: como os algoritmos reforçam preconceitos", de 23 setembro de 2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/19/ciencia/1505818015_847097.html>. Acesso em: 8 de jan. 2018.

Por fim, cabe destacar que os questionamentos presentes neste artigo não pretendem criar um caminho único de ação ou dar respostas conclusivas sobre como resolver os problemas aqui abordados, mas sim propõem um levantamento de possibilidades que podem servir de guia para novas pesquisas e novas abordagens metodológicas de produção de banco de dados.

DIFICULDADE DE PESQUISAS DE DADOS NA CULTURA

Como já dito anteriormente, as pesquisas e análises de dados na cultura podem ter diferentes objetivos e modos de construção. Além disso, a adoção de indicadores comparáveis entre si, coletados de forma sistemática e comparáveis internacionalmente, é fundamental. Com essa perspectiva, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) propôs a criação de um marco referencial para esses indicadores: a *Unesco Framework for Cultural Statistics* (2009).

Entre as dificuldades relacionadas ao levantamento de estatísticas culturais, segundo a Organização, o principal desafio é acessar a dimensão social da cultura, que diz respeito a valores simbólicos, uma vez que a participação cultural de um indivíduo muitas vezes ocorre no setor informal, sem relação com transações econômicas. Assim, as pesquisas com fins culturais tornam-se caras e inviáveis e, normalmente, utilizam-se pesquisas realizadas para outros fins, nas quais são incluídas apenas algumas perguntas relacionadas à cultura (UNESCO, 2009).

Em outro volume da *Unesco Framework for Cultural Statistics* (2009), mais focado em medir a participação cultural da população, a UNESCO volta a apresentar problemáticas importantes relacionadas às pesquisas culturais, apontando que todos somos *prisioneiros* de nossa experiência e repertórios e que é muito difícil se distanciar de conceitos pré-formados no momento de propor tais pesquisas. Porém, ainda de acordo com dados constantes na publicação, devido ao valor simbólico que essas análises podem oferecer, uma boa pesquisa de participação cultural pode embasar políticas públicas em diferentes setores, como educação, comunicação, saúde, entre outros (UNESCO, 2012).

E, não menos importante, o material da UNESCO ainda aponta a necessidade de se trabalhar com e promover o conceito de democracia cultural, que compreende o respeito aos direitos de cada indivíduo, além dos de sua própria comunidade, e o respeito às *minorias culturais*. Ou seja, a diversidade cultural deve ser levada em conta no momento de se propor uma pesquisa que trabalhe com certa comunidade, seja nacional, seja internacional (UNESCO, 2012).

Outros documentos importantes relacionados à proposição de políticas públicas também abordam a importância da inclusão quando se trata de cultura. No Brasil, o *Plano Nacional de Cultura* (2012), por exemplo, documento norteador da gestão pública nacional relacionada à cultura, apresenta uma perspectiva da cultura que compreende três dimensões: a simbólica – valorização de possibilidades de criação simbólica, expressa em linguagens artísticas e em modos de vida, saberes e fazeres, valores e identidades; a cidadã – a cultura entendida como um direito básico do cidadão; e a econômica – que considera o potencial da cultura para gerar valor econômico às expressões culturais (MinC, 2012).

Criar, portanto, um banco de dados inclusivo, que seja ao mesmo tempo eficiente quanto a sua utilização para embasar a proposição de políticas públicas, requer a consideração de todas as questões mencionadas. Diante disso, apresentamos nas próximas seções duas possibilidades que podem ser levadas em conta na criação de um banco de dados, baseando-nos em abordagens atualmente debatidas nos cenários nacionais e internacionais. Ambas as alternativas são fortalecidas pelo papel que as Tecnologias da Informação e Comunicação assumiram no nosso cotidiano.

GERAÇÃO CIDADÃ DE DADOS

Inicialmente, é importante apontar a dificuldade de se encontrar artigos ou ensaios oriundos do setor acadêmico sobre o conceito *geração cidadã de dados*, o que é sintomático da falta de poder de movimentos sociais localizados à margem sobre veículos hegemônicos de informação (a presença na academia é um dos reflexos da falta de espaço de determinados grupos nesses veículos). Consequentemente, esse conceito é fomentado entre tais movimentos, que encontram alternativas de se colocar no mundo e produzir novas narrativas sobre si com dados gerados e analisados internamente por essa população pouco (ou nada, por vezes) representada.

Um dos grupos que atualmente trabalha com a utilização do termo é o *data_labe*, um laboratório de dados que se propõe a construir uma nova abordagem acerca da "questão do imaginário construído sobre a cidade e seus habitantes" (SACCO; VIEIRA, 2017, p. 1). O laboratório foi criado no ano de 2016, ligado ao projeto Observatório de Favelas[3] e à Escola de

[3] Organização da sociedade civil dedicada à produção de conhecimento e proposições políticas sobre as favelas e fenômenos urbanos. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/>.

Dados[4]; hoje, encontra-se na Favela da Maré, no Rio de Janeiro. As ações do *data_labe* estão organizadas em três eixos: produção de conteúdo, formação e monitoramento e geração cidadã de dados.

Segundo Fábio Silva (2017), um dos integrantes do coletivo, a periferia não é abordada de forma satisfatória nos dados oficiais, o que perpetua desigualdades, uma vez que não se promove uma tradução efetiva da realidade local para o Poder Público. Então, por meio do contato direto entre moradores e da utilização de plataformas de uso diário de troca de informações, a geração cidadã de dados analisa esse conjunto de informações sistematizadas e estruturadas sobre determinado assunto de maneira responsável, politicamente propositiva e ativista. Nesse sentido, o conceito estrutura-se em quatro pilares considerados essenciais: a geração de dados de maneira "coletiva; aberta; a partir da perspectiva de participação política; e consciente" (SILVA, 2017, p. 2). Para, utilizando-se desse conceito, uma proposta de banco de dados funcionar de forma eficiente, alguns pontos de atenção podem ser trazidos ao debate.

As autoras Maria Carolina Vasconcelos de Oliveira e Luísa Adib Dino utilizam-se das reflexões de outros autores como Henry Jenkins e Mirko Schäfer para levantar questões que tratam da cultura participativa, um olhar essencial para a proposta apontada anteriormente.

Segundo as autoras, o desenvolvimento das tecnologias é um facilitador para o estímulo à diversidade cultural, pois, não só provê mais acesso da população a determinados conteúdos, como possibilita uma participação mais ativa na veiculação de criações próprias e independentes de canais de comunicação já estabelecidos, até mesmo participando de processos decisórios (OLIVEIRA; DINO, 2017, p. 100). Porém, é necessário abordar tais desenvolvimentos tecnológicos sem ingenuidade: por um lado, a maior facilidade para participação em processos desse tipo não vão, por si, necessariamente reduzir desigualdades e, por outro, não se pode ter a visão fatalista de que o que as tecnologias apenas fazem é ampliar essas desigualdades.

Ainda segundo Oliveira e Dino (2017, p. 103), o discurso da cultura participativa normalmente está acompanhado de uma visão de maior horizontalidade, como se as ferramentas pudessem, por si, retirar os cidadãos da posição de consumidores passivos; entretanto, "a tecnologia, como ferramenta e fruto de uma determinada sociedade, não é capaz de provocar automaticamente esse tipo de mudança".

[4] Rede global que "ajuda organizações sociais, jornalistas, agentes públicos e cidadãos a usar dados de forma eficiente para resolver problemas reais em prol de sociedades mais conscientes, sustentáveis e justas". Disponível em: <https://escoladedados.org/>. Acesso em: 5 jan. 2018.

Mirko Schäfer (2011 apud OLIVEIRA; DINO, 2017) faz uma importante diferenciação das formas de coletas de dados acerca da participação cultural: coleta de dados feita implicitamente e coleta de dados feita explicitamente. A primeira ocorre quando informações sobre a preferência de um usuário a determinada plataforma são coletadas sem que ele saiba; e esses dados podem constituir seu *perfil* para a designação de publicidade direcionada, por exemplo. Já a segunda ocorre quando do engajamento voluntário e consciente de um indivíduo nesse processo de produção de conteúdo. Se na participação implícita do usuário os papéis de produtor e consumidor não se embaralham; na segunda forma de participação, essa mistura ocorre.

Quando essa diferença se relaciona com a geração de dados das práticas – culturais, por exemplo – de determinada população, o coletivo *data_labe* mostra-se bastante apropriado a esse debate e não só questiona dados coletados de maneira implícita que serão utilizados para fins particulares de adequação publicitária de certa campanha e público alvo, por exemplo, como propõe a definição de "geração cidadã de dados" como "toda coleta de dados feita de maneira coletiva, que tenha uma função ativista e objetiva, em formato aberto e público, em que os usuários estejam conscientes do propósito dos dados" (SILVA, 2017, p. 2).

Entre os projetos nacionais que, atualmente, em 2018, consideramos como geração cidadã de dados culturais, encontra-se a plataforma *Mapas Culturais*[5], cujo objetivo é, com o mapeamento sistemático e a participação voluntária de agentes e equipamentos culturais, apresentar um diagnóstico georreferenciado do setor da cultura em determinada região (de alcance nacional, estadual ou municipal, dependendo do mapa). Em janeiro de 2018, momento da escrita desse artigo, a plataforma encontrava-se em processo de análise desses dados gerados de forma consciente pela população. À medida em que o tempo for passando e a plataforma for sendo cada vez mais utilizada, conseguiremos entender qual a eficácia desse diagnóstico para a proposição de políticas públicas para determinadas regiões.

BIG DATA E A MINERAÇÃO DE DADOS CULTURAIS NO FACEBOOK

Como já dito neste ensaio, os desenvolvimentos tecnológicos não só permitiram mais acesso a conteúdos (mesmos conteúdos acessados por diferentes plataformas, por exemplo), de forma a aumentar a sua produção e veiculação, como também permitiram que esses conteúdos chegassem a

[5] Criada pelo Instituto TIM em parceria com o MinC. A plataforma é abordada em outro artigo desta Revista, nesta mesma edição. Disponível em: <http://mapas.cultura.gov.br/>

mais pessoas, tornando-se, então, essas tecnologias e as formas de acessar tais conteúdos também objetos de análises por estudiosos das redes, da cultura e da sociedade. Entre esses estudiosos, está Lev Manovich (2015, p. 7), que, entusiasta do potencial de crescimento do acesso, propõe a *Cultural Analytics*, uma abordagem que está interessada em "*tudo criado por todo mundo*"[6]. Segundo o autor, essa análise consiste em observar "todas as manifestações culturais, mais do que um exemplo setorizado". Porém, o próprio Manovich problematiza tal acesso. Ele aponta que, obviamente, as redes sociais não incluem todos os seres humanos, e o conteúdo criado é específico para cada plataforma. Além disso, ainda que o acesso a uma massiva quantidade de conteúdo seja permitido, com certeza não é *tudo* produzido por *todo mundo* que está realmente acessível (MANOVICH, 2015).

No Brasil, por exemplo, dados da edição de 2015 da pesquisa TIC Domicílios, realizada pelo CGI.br (Comitê Gestor da Internet no Brasil), mostram que 51% das residências nacionais detêm acesso à internet; entre elas, 41% têm com acesso à internet e computador e 9% têm acesso à rede, mas não possuem computador (CGI.br, 2016).

Para além das problemáticas já apontadas, trabalhar com Big Data mostra-se algo tanto promissor quanto desafiador. Uma quantidade enorme de dados é gerada a cada momento na rede, e as pesquisas normalmente realizadas com essas informações trabalham com a observação por meio da mineração de dados, que são relacionados à atividade de usuários em larga escala (MCFARLAND; MCFARLAND, 2015). Mesmo que os usuários tenham participado de maneira implícita da pesquisa, é possível fazer um estudo responsável desse dados, que pode, por sua vez, alimentar plataformas inclusivas, no sentido de populações amplamente representadas. Porém, os autores Daniel A McFarland e H Richard McFarland (2015) alertam para a possibilidade de futuras pesquisas com Big Data serem *precisamente inexatas*. Entre as dificuldades levantadas pelos pesquisadores, assim como apontado por Manovich, está a problemática da *população ideal*, cuja abordagem pode ser enviesada (MCFARLAND; MCFARLAND, 2015). E, dessa forma, ao utilizar métodos estatísticos padrão, quantidades massivas de dados podem ser geradas para análise, mas não serem um retrato representativo da população.

Outro pesquisador que aponta problemas no uso de Big Data em estudos de cientistas sociais é Ryan Shaw (2015). Para ele, entender a arquitetura de determinada plataforma é um passo essencial para utilizá-la no levantamento de informações, pois certas ações podem ser ou não encorajadas ou, dependendo das decisões no que se refere ao design de um sistema, que pode ser influenciado não apenas pela avaliação do

[6] Grifos do autor, tradução livre.

usuário do que se pode ou não fazer, mas também pela tecnologia disponível (SHAW, 2015). Levando isso em conta, o autor aponta que, quanto mais ampla é a matriz de uso de determinado sistema, menor é a coerência da arquitetura de seu design e menos utilitária ela será como um instrumento científico. Dessa forma, Shaw afirma que o estudo da Big Data "é o estudo dos rastros deixados pelo uso de um sistema de *software* grande, complexo e em constante evolução"[7] (SHAW, 2015, p. 2).

Voltando a Manovich (2015), o autor aponta que, normalmente, os estudos sociológicos buscam descrever mais padrões sociais do que padrões de comportamento de indivíduos em específico; já a proposta da *Cultural Analytics* é buscar padrões que possam ser derivados da análise de grandes bancos de dados, que guiam o estudo a casos específicos (MANOVICH, 2015). Nesse sentido, pensando na relação entre o todo e indivíduos, o pesquisador Fábio Malini (2016) indica a *análise perspectivista de rede* como potencial instrumento de investigação que trabalha "a partir da descoberta do caráter relacional dos dados digitais" (MALINI, 2016, p. 3).

Segundo o levantamento feito por Malini, os perfis nas redes sociais são considerados atores-rede, pois existem sempre *em relação* a outros perfis, propondo, assim, o estudo do indivíduo sem deslocá-lo de sua rede, porém usando-se dos conjuntos para entender ações e características também individuais (MALINI, 2016). Nesse sentido, a abordagem em questão, até certo ponto, propõe-se a resolver a inquietação de Manovich quanto a conseguir analisar padrões comportamentais individuais, utilizando-se de plataformas que são de uso coletivo e, teoricamente, apresentariam padrões sociais do mesmo. Além disso, Malini também argumenta que, com o adensamento das interações, as análises de redes sociais apenas baseadas em métricas de nós e aglomerações não são mais suficientes para diagnósticos dos indivíduos que compunham tais redes, pois esse modelo busca influenciadores de rede, com base em dados como *likes* (curtidas) ou *engajamentos*, porém não tem como lidar com o uso de robôs que fazem essas interações automaticamente, por exemplo. Portanto, consequentemente, é necessária, para tais análises, uma nova abordagem, no caso a perspectivista, em que o objetivo do estudo sejam os *pontos de vista* dos atores-rede, pois assumir um ponto de vista é assumir uma perspectiva com o outro sobre uma realidade, para então se colocar na rede com a própria perspectiva como ponto de partida. Indo mais a fundo, o indivíduo não tem um ponto de vista e sim é um ponto de vista.

O autor indica, ainda, que a análise das redes sociais deve, portanto, ter essa abordagem do perspectivismo em rede, cujos principais pontos de atenção são: os pontos de vista se apresentam como forças aglutinadoras; os pontos de vista têm sempre uma posição (temporal ou espacial); e

[7] Tradução livre.

"pontos de vista empreendem dinâmicas de poder, que se traduzem em disputa pela hegemonia das narrativas sobre os fatos" (MALINI, 2016).

Utilizando o modelo proposto por Fábio Malini, podemos, então, ter um panorama de ação dentro da análise das redes sociais que dialoga com as questões levantadas anteriormente sobre a quantidade de dados gerados, sem perder o indivíduo de vista e, assim, conceber teorias sobre a percepção da população acerca de determinados assuntos – lembrando que o objetivo, aqui indicado como essencial, de um levantamento inclusivo de dados é a proposição de políticas públicas de forma embasada, engajada e representativa.

No que se refere à representatividade, podemos propor um paralelo e um cruzamento entre conceitos e voltamos, assim, ao conceito de geração cidadã de dados.

Entre os últimos projetos do *data_labe*, está o Cocozap[8], uma ferramenta para identificar os pontos de ausência de saneamento básico na Favela da Maré. Tal identificação é feita por meio de denúncias geolocalizadas, recebidas via WhatsApp (SILVA, 2017). Sendo assim, a abordagem que Fábio Malini propõe é: a análise perspectivista do que dizem os atores-rede nas redes sociais sobre determinado assunto com certa população – nesse caso o assunto e a população seriam como se relacionam com o saneamento básico os frequentadores da Favela da Maré; poderia, dessa forma, colaborar com novas informações sobre esse assunto, levando em consideração as perspectivas de diferentes conjuntos de indivíduos (moradores, trabalhadores do setor de saneamento básico da prefeitura, polícia, por exemplo), somando-se ao georreferenciamento feito pelo Cocozap e às denúncias, que, por sua vez, poderão ser aprofundadas em termos de conteúdo que já é levantado por aqueles que se põem em posição ativista e enviam mensagens à plataforma. Essa proposta de pesquisa independeria do engajamento da população quanto ao uso da plataforma criada, porém, ainda assim, colocaria em estudo informações geradas por pessoas interessadas (ao menos virtualmente) no assunto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Delineia-se, assim, um levantamento teórico de ação viável que delimita pontos de atenção e questões preliminares que devem ser levadas em conta quando da proposição de um banco de dados inclusivo que não dependa totalmente da realização de pesquisas censitárias domiciliares, por exemplo. Neste artigo, mostramos que é possível a mudança de paradigmas de criação de bancos de dados, de forma que se utilizem de

[8] Ainda não lançado até o presente momento (fevereiro de 2018).

informações levantadas por atores que, ao participarem do levantamento e terem consciência da proposta ativista de utilização de tais dados, engajem-se no objetivo proposto por tal pesquisa e nas próximas ações de transformação que as pesquisas possam apontar. Além disso, a análise de redes sociais, se for feita de forma crítica e consciente, possibilita o acesso a populações pouco assistidas em pesquisas, sem aumento de custo para acompanhamento, e permite análises em tempo real de processos de debate feitos na rede sobre determinado assunto.

Dessa forma, todas as questões levantadas anteriormente são essenciais para uma abordagem que explore o uso da geração cidadã de dados e da análise de redes sociais de forma consciente e ativista, e, sendo assim, também cidadã.

Essa abordagem preliminar é o início de uma nova perspectiva para uma pesquisa em curso sobre o diagnóstico cultural da cidade de Campinas e a formação de um banco de dados inclusivo sobre a atuação – identidades e produção simbólica e econômica – de agentes e equipamentos culturais. A busca é construir o processo em diálogo direto com esses atores dessa rede cultural a qual pertencem, mesmo que ainda não tenham posições consolidadas (às vezes nem mesmo conscientes) e, sendo assim, por vezes, colocam-se ausentes do debate por políticas públicas por não sentirem que fazem parte ou que devem atuar, pois são constantemente invisibilisados como atores do processo.

Para essa pesquisa, pretendemos fazer uso de: dados gerados pelo poder público e/ou por meio da geração cidadã de dados e/ou da análise de redes sociais sobre os eventos e dinâmicas culturais da cidade, de forma a gerar um banco de dados aberto sobre a eficiência da gestão da Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, por exemplo, e a futura proposição de políticas públicas para o município.

Além disso, como já citado anteriormente, a iniciativa dos Mapas Culturais poderá ser trabalhada em conjunto com a criação desse banco de dados, buscando-se, dessa forma, a comparabilidade entre indicadores, nesse caso, com a interconectividade entre as plataformas municipais, estaduais e federais. Porém, pesquisas preliminares sobre a plataforma serão necessárias, principalmente acerca dos usos que seus dados podem ter, para que, já no momento da criação da versão municipal do mapa, seja viável a articulação entre o posicionamento georreferenciado das iniciativas (e outros dados que podem ser levantados pela plataforma) e a geração de dados acerca dos hábitos culturais que envolvem esses agentes. Sendo assim, novas abordagens sistemáticas de atuação para essa pesquisa devem ser feitas, e esse primeiro levantamento teórico é o início de tal abordagem.

REFERÊNCIAS

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI.br. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros* – TIC Domicílios 2015. Coord. Alexandre F. Barbosa. São Paulo: CGI.br, 2016. Disponível em: <http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_Dom_2015_LIVRO_ELETRONICO.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2018.

JANNUZZI, Paulo de Martino. *Indicadores sociais no Brasil:* conceitos, fontes de dados e aplicações para formulação e avaliação de políticas públicas, elaboração de estudos socioeconômicos. Campinas: Alínea, 2001.

MALINI, Fábio. Um método perspectivista de análise de redes sociais: cartografando topologias e temporalidades em rede. In: COMPÓS, 25., 2016. Goiânia. *Anais*... Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: <http://www.labic.net/publicacao/o-metodo-perspectivista-de-analise-de-redes-sociais-cartografando-topologias-e-temporalidades-em-rede/>. Acesso em: 14 jan. 2018.

MANOVICH, Lev. *The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics*. 2015. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/088-cultural-analytics-social-computing/cultural_analytics_article_final.pdf> Acesso em: 8 jan. 2018.

MCFARLAND, Daniel A.; MCFARLAND, H. Richard. Big Data and the danger of being precisely inaccurate. *Big Data & Society*, v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2053951715602495>. Acesso em: 8 jan. 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *As Metas do Plano Nacional de Cultura.* 3. ed. Brasília: MinC, 2012.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos; DINO, Luísa Adib. Cultura e Arte na Era da Participação: reflexões a partir de práticas de usuários de internet no Brasil. In: NIC.br. (Org.). *Cultura e tecnologias no Brasil:* um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação da internet e comunicação. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017.

SACCO, Clara; VIEIRA, Gilberto. *data_labe // um laboratório de estrutura flexível*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/data-labe/data-labe-um-laborat%C3%B3rio-de-estrutura-flex%C3%ADvel-1454a6391886>. Acesso em: 14 jan. 2018.

SHAW, Ryan. Big Data and reality. *Big Data & Society*, v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2053951715608877>. Acesso em: 8 jan. 2018.

SILVA, Fábio. *Mas o que é geração cidadã de dados?* 2017. Disponível em: <https://medium.com/data-labe/mas-o-que-%C3%A9-gera%C3%A7%C3%A3o-cidad%C3%A3-de-dados-fdac93c8fd70>. Acesso em: 14 jan. 2018.

UNESCO. *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics*. Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2009.

_____. *2009 Framework for Cultural Statistics Handbook n 2:* measuring cultural participation. Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2012.

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E BIG DATA NA GESTÃO CULTURAL

Leonardo Germani[1]

The danger is not in the multiplication of machines, but in the unceasingly growing number of men accustomed from childhood to desiring only what machines can give.

Georges Bernanos

RESUMO

O uso de inteligência artificial e a capacidade de se processar e analisar volumes imensos de dados, a tendência chamada "Big Data", parece cada vez mais próxima da nossa realidade cotidiana, deixando os filmes futuristas de ficção científica menos surpreendentes. De carros autônomos a robôs que ajudam no diagnóstico de doenças, começamos a conhecer experiências concretas e a discutir as implicações do uso dessas tecnologias em nosso dia a dia. Este artigo analisa a aplicação da inteligência artificial ao campo da gestão cultural, avaliando casos concretos e seus impactos positivos e negativos. Ainda, avaliam-se algumas possíveis oportunidades e, claro, riscos tal como o esvaziamento de competência das instituições enquanto se terceiriza trabalho intelectual para serviços externos. O texto aponta, por fim, pontos de atenção na aplicação da automação no campo da cultura e das instituições culturais.

Palavras-chave: Inteligência artificial. Big Data. Gestão Cultural.

ABSTRACT

The use of artificial intelligence and the ability to process and analyze huge volumes of data, the so-called "Bid Data", seems to be closer to our daily reality. From autonomous cars to robots that help diagnose diseases, we begin to know concrete experiences and discuss the implications of using these technologies in our daily lives. This article analyzes the application of artificial intelligence to the cultural management field, evaluating concrete cases and their positive and negative impacts. It also analyzes some possible opportunities and, of course, risks, such as emptying institutions of competence while outsourcing cognitive work to external services and becoming dependent on them. The text highlights, finally, points of attention in the application of automation in cultural institutions.

Keywords: Artificial Intelligence. Big Data. Cultural Management.

[1] Pesquisador, jornalista e desenvolvedor de *software*. Mestre em Administração pela PUC-SP, coordena a equipe de desenvolvimento do Laboratório de Políticas Públicas Participativas da UFG.

Nos últimos anos, a discussão sobre o papel da inteligência artificial (IA) e Big Data na sociedade vem se intensificando de maneira significativa. De carros autônomos a algoritmos que ajudam a eleger presidentes e mudar o rumo da democracia, parece que o futuro, muitas vezes desenhado por histórias de ficção científica, está cada vez mais próximo e, ao mesmo tempo em que traz possibilidades incríveis para resolver nossos problemas, é também assustador.

Não é novidade a presença de robôs nas linhas de montagem de fábricas por todo o mundo, nem a substituição do trabalho braçal por sofisticadas máquinas na agricultura. No entanto, o que muda com o desenvolvimento e uso de IA é a possibilidade de a máquina exercer também tarefas nas quais considerávamos os humanos insubstituíveis.

Em 2013, pesquisadores da Universidade de Oxford publicaram um estudo por meio do qual tentaram medir a probabilidade que uma ocupação profissional tem de ser substituída por um computador em um futuro próximo. Após analisarem as características de mais de 700 ocupações, concluíram que 47% de todos os empregos dos Estados Unidos correm alto risco de serem automatizados nas próximas duas décadas[2]. Além de motoristas e caixas, apareceram também como substituíveis profissões como as de contadores, corretores de imóveis, técnicos de bibliotecas, cozinheiros, secretários administrativos, garçons, entre outras.

Embora esse fenômeno impacte principalmente profissões que não exigem alto grau de especialização ou que se caracterizam por processos técnicos repetitivos, ele não se restringe a elas. Médicos e advogados, por exemplo, também já começam a ter muitas de suas tarefas realizadas por IA. Em uma experiência realizada em 2013, o computador Watson, da IBM, mostrou-se melhor que médicos humanos no diagnóstico de casos de câncer de pulmão.[3]

De fato, se olharmos para a rotina de médicos e advogados, perceberemos que elas são mais repetitivas do que parecem. Enquanto advogados vasculham processos em busca de precedentes e brechas em leis, médicos cruzam sintomas com dados de exames e um vasto conhecimento acumulado pela humanidade para chegar a um diagnóstico e definir um tratamento. Nos dois casos, são as análises de um imenso histórico de casos (Big Data) que subsidiam o profissional para que ele chegue a uma conclusão. E, certamente, um computador conseguirá analisar um número muito maior de processos ou diagnósticos anteriores, e de maneira infinitamente muito mais rápida, do que qualquer ser humano.

---

[2] Disponível em: <https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/downloads/academic/The_Future_of_Employment.pdf?link=mktw>. Acesso em: 5 set. 2018.

[3] Disponível em: <http://www.wired.co.uk/article/ibm-watson-medical-doctor>. Acesso em: 5 set. 2018.

Atividades criativas também não estão imunes ao poder da IA. Professor de música da Universidade da Califórnia, David Cope gerou bastante controvérsia no meio musical quando apresentou ao público o resultado de oito anos de trabalho. Cope desenvolveu um *software* capaz de escrever músicas ao estilo de Bach. Depois de pronto, seu programa compôs centenas de músicas em apenas algumas horas. O resultado foi tão bom que, quando as obras foram interpretadas em conjunto com outras composições de seres humanos, o público foi incapaz de identificar quais eram criadas por computador e, por muitas vezes, elogiava as composições da máquina por sua beleza.[4]

Tal capacidade de substituir seres humanos em tantas atividades trazem desafios para os quais ainda nos faltam respostas. Além de saber como lidaremos com a extinção de milhões de postos de trabalho, também teremos que achar respostas para questões complicadas como, por exemplo, quem é o culpado em um acidente de carro em que os condutores são máquinas? Os algoritmos devem ser julgados?[5]

Neste artigo, pretendemos explorar um pouco que tipos de aplicações de IA já estão impactando ou podem impactar o campo da gestão cultural, avaliando suas potencialidades e levantando os riscos e desafios que essa nova realidade apresenta.

NA CULTURA

Certamente são muitas as áreas da cultura e da gestão cultural impactadas pela difusão e pelo aperfeiçoamento de ferramentas que aplicam técnicas de Inteligência Artificial e aprendizagem de máquina. Na área de memória e acervos digitais, por exemplo, algoritmos já ajudam a classificar e indexar conteúdos de maneira rápida e automática, analisando textos, imagens e vídeos e identificando assuntos, formas, pessoas, lugares e muitas outras informações.[6]

O Google, por exemplo, oferece um serviço *on-line*[7] que permite que qualquer pessoa ou instituição faça *upload* de vídeos para decupagem. Utilizando um algoritmo treinado com uma extensa base de dados, esse serviço é capaz de reconhecer, quadro a quadro, o que está acontecendo em um vídeo e gerar anotações detalhadas sobre ele. Para uma instituição que precisa analisar e catalogar um volume grande de documentos,

[4] Disponível em: <http://www.computerhistory.org/atchm/algorithmic-music-david-cope-and-emi/>. Acesso em: 5 set. 2018.
[5] Disponível em: <https://www.bostonglobe.com/ideas/2013/03/01/should-put-robots-trial/IjynaQk7bARI4fAnENLELO/story.html>. Acesso em: 5 set. 2018.
[6] Disponível em: <https://cloud.google.com/>. Acesso em: 5 set. 2018.
[7] Disponível em: <https://cloud.google.com/>. Acesso em: 5 set. 2018.

sejam vídeos, fotos ou documentos textuais, um serviço como esse pode dispensar a necessidade de mão de obra dedicada a essas tarefas repetitivas e representar uma grande economia de tempo e dinheiro.

Dessa maneira, grandes quantidades de conteúdos digitalizados passam a ser encontráveis, uma vez que as informações sobre eles (seus metadados) estão organizadas em um banco de dados. E ainda há espaço para a utilização de técnicas de aprendizagem de máquina também no momento de descoberta do acervo. Em um seminário sobre Bibliotecas Digitais[8], realizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), na Índia, em 2017, grandes plataformas de agregação como Europeana e a Biblioteca Nacional Digital da Índia discutiram sobre como poderiam utilizar essas técnicas para melhorar a experiência dos usuários ao fazerem pesquisas em suas plataformas.

Já está na agenda dessas organizações fazer com que seus mecanismos de busca sejam capazes de entregar resultados mais relevantes e personalizados para cada interessado. Por exemplo, uma busca sobre "mecânica" pode ter objetivos bastante distintos se feita por um estudante de Ensino Médio, por um profissional ou por um pesquisador de pós-doutorado.

Além disso, esses sistemas também devem se tornar capazes de aprender por meio da interação com seus usuários. Uma maneira é por intermédio de mecanismos de coleta de feedbacks, pedindo para que os próprios utilizadores manualmente informem sobre erros encontrados, ajudando a enriquecer os metadados sobre um objeto. Outra maneira é simplesmente analisando a navegação, os cliques e o tempo de leitura de cada artigo para inferir quais foram os resultados de busca que eram, de fato, o que os usuários estavam procurando.

Algoritmos de indicação também são úteis para esses casos. Eles já estão bastante presentes no nosso dia a dia, recomendando novas leituras, filmes e músicas e novos produtos para comprarmos. Sugerir que "pessoas que gostam disso também costumam gostar daquilo" é uma das principais aplicações desse tipo de algoritmo.

Em uma recente exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi realizada uma experiência muito avançada no uso de IA para uma atividade cultural. Nela, o público visitante podia conversar com as obras, fazendo perguntas de qualquer natureza. O computador Watson – aquele mesmo que realizava diagnósticos de câncer –, treinado com muitas informações sobre os itens expostos, seus autores e contextos históricos, era

[8] India International Workshop On Knowledge Engineering for Digital Library Design, realizado entre os dias 25 e 27 de outubro de 2017. Disponível em <http://www.iconf.ndl.iitkgp.ac.in/>. Acesso em: 5 set. 2018.

capaz de manter uma conversa, como se fosse um monitor fazendo uma visita guiada.

Em um vídeo de divulgação do projeto, realizado em parceria com a IBM[9], são mostrados alguns exemplos dessa interação: pessoas perguntam sobre elementos dos quadros, sobre as técnicas utilizadas, e o computador responde com desenvoltura. É um exemplo muito interessante de como enriquecer a experiência que uma pessoa pode ter ao visitar um museu. Caso não se sinta à vontade para conversar com um monitor, o visitante pode conversar diretamente com as obras, falando a sua maneira e sem se sentir intimidado por ter que interagir com alguém.

Assim como acontece na área financeira, em que algoritmos de IA são utilizados por financiadoras para definir o risco de crédito com base na análise de perfil dos possíveis mutuários, o Ministério da Cultura já começa a desenvolver possibilidade semelhante para, por exemplo, identificar possíveis casos de fraude em editais, em especial na Lei Rouanet.[10]

Esses são apenas alguns exemplos de como a utilização de Big Data e algoritmos de aprendizagem de máquina e inteligência artificial podem transformar algumas áreas-chave para a gestão cultural. Estamos apenas começando a experimentar as possibilidades, e muitas outras ainda irão aparecer.

RISCOS E DESAFIOS

Ao mesmo tempo em que trazem possibilidades magníficas de otimização do trabalho, personalização da experiência, ampliação do acesso e outras transformações positivas, o uso de IA também traz riscos e desafios que precisam ser conhecidos e considerados antes de sua adoção.

É preciso ter claro que algoritmos de inteligência artificial são programados por pessoas, que injetam nesses códigos visões de mundo e vieses. Além disso, esses algoritmos são treinados com um grande volume de dados preexistentes, e esses dados podem também conter distorções.

Já são muitos os exemplos de algoritmos que reproduzem, por exemplo, discriminação por raça ou gênero. Em um caso emblemático, pesquisadores da Universidade de Virgínia demonstraram como algoritmos, treinados com duas grandes bases de dados de fotos comumente utilizadas para

[9] Disponível em: <https://www.ibm.com/blogs/robertoa/2017/05/ibm-watson-muda-forma-de-ver-arte-na-pinacoteca/>. Acesso em: 5 set. 2018.
[10] Projeto SALIC-ML, desenvolvido em parceria com a UnB. Disponível em <https://github.com/lappis-unb/salic-ml/wiki>. Acesso em: 5 set. 2018.

este fim, reproduziam preconceitos.[11] Ao analisarem fotos de pessoas nas mais diversas situações, classificaram erroneamente homens como se fossem mulheres quando aqueles estavam na cozinha.

Essa distorção aconteceu porque o conjunto de fotos utilizadas para treinar o algoritmo datava dos anos 60 e apresentava muito mais mulheres na cozinha do que homens. Dessa maneira, o computador "aprendeu" que, se há alguma pessoa na cozinha, há grandes chances de essa pessoa ser uma mulher. Fato semelhante aconteceu quando um serviço de fotos do Google classificou pessoas negras como gorilas[12]. A avaliação desses pesquisadores é a de que os algoritmos podem não só reproduzir vieses, mas amplificá-los.

Em 2016, a Microsoft colocou no ar a robô Tay, uma Inteligência Artificial que interagia com o mundo através de uma conta no Twitter. Projetada para interagir com o público jovem, ela teve que ser retirada do ar no dia seguinte, depois de começar a publicar conteúdos racistas, sexistas e xenófobos.[13] Em uma de suas publicações ela dizia "Hitler estava certo, eu odeio judeus". Em outra: "eu odeio feministas, elas deviam todas morrer e queimar no inferno".[14] Aparentemente, ela não soube lidar com as conversas irônicas, as provocações e as piadas que pessoas do mundo inteiro dirigiam a ela durante as intensas horas em que esteve no ar.

Agora, se voltarmos ao exemplo da IBM na Pinacoteca à luz desses relatos, podemos vislumbrar alguns cenários assustadores. Naquele vídeo de apresentação da experiência, uma das interações que mais chama atenção é a de uma criança que, de frente para a pintura "O mestiço", de Cândido Portinari, pergunta: "você gosta de jogar futebol?". Sem titubear, o computador da IBM responde: "Em 1934 o futebol já era um enorme sucesso no Brasil, mas, trabalhando duro na lavoura, o mestiço provavelmente não tinha tempo para jogar". Ênfase para a palavra "provavelmente". A IA não se limita a narrar informações objetivas e, em certa medida, emite uma opinião, assim como a Tay começou a opinar sobre diversos assuntos controversos.

Em realidade, nesse caso, a IA está sendo mais franca e transparente do que outros algoritmos de IA costumam ser. Ao dizer "provavelmente", ela está afirmando que, com base no que aprendeu sobre aquela obra e seu

[11] Disponível em: <https://www.wired.com/story/machines-taught-by-photos-learn-a-sexist-view-of-women/>. Acesso em: 5 set. 2018.
[12] Disponível em: <https://www.wired.com/story/when-it-comes-to-gorillas-google-photos-remains-blind/>. Acesso em: 5 set. 2018.
[13] Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/24/tecnologia/1458855274_096966.html>. Acesso em: 5 set. 2018.
[14] Disponível em: <https://arstechnica.com/information-technology/2016/03/tay-the-neo-nazi-millennial-chatbot-gets-autopsied/>. Acesso em: 5 set. 2018.

contexto histórico, ela infere, probabilisticamente, que o mestiço não tinha tempo para jogar futebol. Mas ela não tem certeza. E é assim em todos os casos. Quando um algoritmo reconhece o rosto de uma mulher em uma fotografia, ou quando avalia que uma pessoa seria uma boa pagadora no caso de um empréstimo, ele apenas escolheu a resposta mais provável. O que acontece, em quase todos os casos, é que aceitamos essa resposta sem grande constrangimento.

No estado americano de Winscosin, em 2016, Eric Loomis foi condenado a seis anos de prisão. Parte da justificativa da sentença foi um relatório gerado por um *software* chamado Compas, que indicava que Loomis tinha um alto risco de reincidência ao crime.[15] Apesar de tecnologias semelhantes já serem utilizadas em diversas cortes dos EUA, já existem relatórios que indicam que pessoas negras "têm muito mais chances do que pessoas brancas de serem incorretamente classificadas com um alto índice de reincidência".[16]

Talvez o ponto mais crítico desse caso não esteja apenas no possível racismo reproduzido pelo algoritmo, mas no fato de nem os advogados, nem mesmo os juízes terem acesso aos critérios utilizados pelo algoritmo para chegar a essa decisão. Por se tratar de um *software* proprietário, não é possível saber com qual base de dados a IA foi treinada e como ela pondera os milhares de fatores que leva em consideração para chegar a uma conclusão. Por não ter acesso a isso, advogados e juízes são incapazes de questioná-la.

Se refletirmos novamente sobre os serviços de identificação de imagens e vídeos, que podem ajudar enormemente o trabalho de instituições de memória, e os colocamos sob perspetiva com base nos exemplos relatados acima, podemos afirmar que o problema não é apenas a possível distorção na classificação de itens. Além de poder reproduzir vieses e preconceitos no reconhecimento do conteúdo dos objetos, percebemos que a utilização de uma solução proprietária e fechada impossibilita que opinemos e questionemos a origem dessas distorções. Além disso, corremos o risco de nos aprisionarmos a esses serviços, uma vez que, mesmo com seus defeitos, eles ainda tendem a valer a pena se compararmos a relação "custo x benefício" de se externalizar essa tarefa com a de se contratar profissionais para realizá-la manualmente. E, com essa substituição,

[15] Disponível em: <https://mobile.nytimes.com/2017/05/01/us/politics/sent-to-prison-by-a-software-programs-secret-algorithms.html?smid=fb-share&referer=https://m.facebook.com/>. Acesso em: 5 set. 2018.

[16] Disponível em: <https://www.propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing>. Acesso em: 5 set. 2018.

estaríamos entrando em um ciclo vicioso no qual esvaziamos nossas organizações de pessoas capazes de exercer essa função e nos tornamos ainda mais dependentes.

Outro ponto importante de atenção é que esses algoritmos aprendem à medida que são treinados com mais dados. Portanto, ao utilizarem esses serviços, as instituições estarão também contribuindo para que se tornem ainda melhores. Parece ótimo, exceto pelo fato de que essa grande base de conhecimento, construída colaborativamente por diversas pessoas e organizações, termina por ser propriedade da empresa prestadora do serviço, e não é retornada para aqueles que trabalharam em sua construção.

Da mesma maneira podemos olhar para a infinidade de dados coletados sobre equipamentos e eventos culturais em plataformas como Facebook e Google. Milhões de pessoas informam, todo o tempo, a agenda cultural de suas cidades, a localização e o estado de funcionamento de equipamentos culturais, a frequência de pessoas nesses equipamentos, a presença de público em determinados eventos, além de postarem fotos, comentários e uma infinidade de dados de extrema riqueza e importância para a gestão cultural; dados esses que, apesar de aparentemente disponíveis, são inacessíveis para um gestor ou pesquisador que queira trabalhar com eles.

Finalmente, quando utilizamos algoritmos na intenção de filtrar os resultados de uma busca em um acervo, visando a melhor experiência das pessoas que querem encontrar algum conteúdo, corremos o risco de reproduzir efeitos nocivos já encontrados em redes sociais, espaços em que as pessoas interagem apenas dentro de suas "bolhas", encontrando unicamente aquilo com que têm afinidade. Limitar, ou mesmo direcionar, a exploração de conteúdos, utilizando-se de algoritmos secretos e silenciosos, pode fazer com que pessoas deixem de ter contato com materiais interessantes e permaneçam isoladas em seus nichos e especialidades, limitando, portanto, a capacidade de ligações improváveis e inovadoras.

CAMINHOS E CONCLUSÕES

Como vimos, a inteligência artificial tende a ocupar um papel cada vez mais crucial em nosso cotidiano. Programas de computador poderão decidir quem tem acesso a um empréstimo ou não, quem deve ir para cadeia ou não e quais pessoas devem ter acesso a determinadas informações. No

limite, algoritmos poderão até decidir sobre a vida e a morte de pessoas.[17]

Com tamanho impacto em nossas vidas, cresce também o receio de que essas tecnologias sejam mal utilizadas e gerem danos incalculáveis para a sociedade. Para tentar mitigar esse risco, iniciativas de diversas naturezas já foram criadas. Gigantes da tecnologia, como Elon Musk, ajudaram a fundar organizações como a OpenAI, dedicada a atuar no caminho da construção de uma "inteligência artificial segura". Outras, como a FATML (Fairness, Accountability and Transparency in Machine Learning (FATML)) e a Diversity.ai também atuam com o intuito de evitar a discriminação e outros problemas que tecnologias de inteligência artificial mal utilizadas podem causar.

Em comum, o que boa parte dessas iniciativas e de especialistas da área defendem é que esses algoritmos, que cada vez mais podem influenciar as nossas vidas, devem ser auditáveis. É preciso conhecer quais bases de dados foram utilizadas para seu treinamento e quais são os critérios utilizados para processá-las, pois só assim a sociedade estaria segura para poder ter controle e soberania sobre as decisões tomadas pelas máquinas.

A cidade de Nova Iorque, por exemplo, aprovou um projeto de lei que pretende estabelecer uma força-tarefa para estudar como as agências da gestão municipal usam algoritmos para tomar decisões que afetam a vida dos cidadãos e se esses algoritmos reproduzem algum tipo de preconceito.[18]

Além disso, existem iniciativas para a construção de grandes bases de dados compartilhadas e abertas, para que diferentes algoritmos possam utilizá-las em seu treinamento e para que eventuais vieses sejam passíveis de identificação e correção por todos.

É essencial que iniciativas que utilizem esses recursos para a área cultural sejam construídas de maneira aberta e participativa, para que seu aperfeiçoamento seja feito de maneira ampla e inclusiva. Investimentos em algoritmos abertos e bases de dados abertas são essenciais para enfrentarmos esse desafio no campo da gestão cultural e para que seja possível construir um caminho sustentável e promissor em longo prazo.

Estamos diante de uma revolução. É inevitável que a IA esteja cada vez mais presente em nosso dia a dia. No entanto, é preciso ter atenção para que dominemos essa nova tecnologia, e não passemos a depender de

[17] Imagine um carro autônomo andando em uma estrada, quando é surpreendido por uma criança correndo atrás de uma bola. Suas únicas opções são: atropelar a criança ou se chocar contra uma árvore, possivelmente sacrificando os passageiros. Após um longo debate sobre como os carros deveriam se comportar diante de um dilema moral como esse, a Mercedes finalmente anunciou sua decisão de sempre privilegiar a vida do condutor. Disponível em: <https://nordic.businessinsider.com/mercedes-benz-self--driving-cars-programmed-save-driver-2016-10/>. Acessado em: 5/9/2018

[18] Disponível em: <https://www.propublica.org/article/new-york-city-moves-to-create--accountability-for-algorithms>. Acesso em: 5 set. 2018.

caixas pretas sobre as quais não temos nenhum controle. Precisamos ampliar o nosso conhecimento e interesse sobre o funcionamento dessas novas tecnologias e criar mecanismos e regras para seu uso de modo a ter controle sobre o aumento de seu poder de influência sobre os usuários. Faz-se necessária, assim, a elaboração de meios eficientes de governança, transparência e controle, inclusive ético, acerca das funções, finalidades e modo de operação de inteligências artificiais.

REFERENCIAS

ANGWIN, J; LARSON. J; KICHNER. Machine bias: there's software used across the country to predict future criminals. *ProPublica*. 23 mai. 2016. Disponível em: <https://www.propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing>. Acesso em: 5 de set. 2018.

BRIGHT, Peter. Tay, the neo-nazi millennial chatbot, gets autopsied. *Ars Technica*. 25 mar. 2013. Disponível em: <https://arstechnica.com/information-technology/2016/03/tay-the-neo-nazi-millennial-chatbot-gets-autopsied/>. Acesso em: 5 de set. 2018.

CANO, R.J. O robô racista, sexista e xenófobo da Microsoft acaba silenciado. In: *El País*. São francisco: 25 mar. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/24/tecnologia/1458855274_096966.html>. Acesso em: 25 de out. 2018

DODGSON, L. Why Mercedes' decision to let its self-driving cars kill pedestrians is probably the right thing to do. *Business Insider Nordic*. 12 out. 2016. Disponível em: <https://nordic.businessinsider.com/mercedes-benz-self-driving-cars-programmed-save-driver-2016-10/>. Acesso em: 05 de set. 2018.

GARCIA. C. Algorithmic Music - David Cope and EMI. *Computer History Museum*. 29 abr. 2015. Disponível em: <http://www.computerhistory.org/atchm/algorithmic-music-david-cope-and-emi/>. Acesso em: 25 de out. 2018.

KIRCHNER, L. New York city moves to create accountability for algorithms. *ProPublica*. 18 dez. 2017. Disponível em: <https://www.propublica.org/article/new-york-city-moves-to-create-accountability-for-algorithms>. Acesso em: 25 de out. 2018.

LIPTAK, Adam. Sent to prision by a software program's secret algorithms. In: *The New York Times*. 1 mai. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/01/us/politics/sent-to-prison-by-a-software-programs-secret-algorithms.html?smid=fb-share&referer=https://m.facebook.com/>. Acesso em: 5 de set. 2018.

NEYFAKH, L. Should we put robots on trial?. In: *The Boston Globe*. 1 mar. 2013. Disponível em: <http://www.computerhistory.org/atchm/algorithmic-music-david-cope-and-emi/>. Acesso em: 25 de out. 2018

OSBORNE, M. A; FREY, C. B. The future of employment: how susceptible are jobs to computerisation? In: *Technological Forecasting and Social Change*. 17 set. 2013. Disponível em <https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/downloads/academic/The_Future_of_Employment.pdf?link=mktw>. Acesso em: 4 out. 2018.

STEADMAN, I. IBMs Watson is better at diagnosing cancer than human doctors. *Wired*. 11 fev. 2013. Disponível em: <https://www.wired.co.uk/article/ibm-watson-medical-doctor>. Acesso em: 5 set. 2018.

SIMONITE, T. Machines Taught by photos learn a sexit view of women. *Wired*. 21 ago. 2017 Disponível em: <https://www.wired.com/story/machines-taught-by-photos-learn-a-sexist-view-of-women/>. Acesso em: 25 de out. 2018.

_____, T. When it comes to gorrilas, Google photos remains blind. In: *Wired*. 11 de janeiro de 2018 Disponível em: <https://www.wired.com/story/when-it-comes-to-gorillas-google-photos-remains-blind/>. Acesso em: 25 de out. 2018.

LIPTAK, Adam. Sent to prision by a software program's secret algorithms. In: *The New York Times*. 1 mai. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/01/us/politics/sent-to-prison-by-a-software-programs-secret-algorithms.html?smid=fb-share&referer=https://m.facebook.com/>. Acesso em: 25 de out. 2018.

KIRCHNER, L. New York city moves to create accountability for algorithms. *ProPublica*. 18 dez. 2017. Disponível em: <https://www.propublica.org/article/new-york-city-moves-to-create-accountability-for-algorithms>. Acesso em: 5 set. 2018.

CULTURA E INFORMAÇÃO NO MUNDO REAL (OU COMO SONHAR RUMOS COLETIVOS DE UM MUNDO SEM MAIS SONHOS COLETIVOS?)

Claudinéli Moreira Ramos[1]

RESUMO

Este artigo aborda a crise das utopias coletivas que situaram na religião, ideologia, ciência, educação, economia e, mais recentemente, na tecnologia e na cultura, as esperanças de redenção e felicidade da humanidade. Sem negar o poder da cultura, essa reflexão destaca seus limites como "salvadora" e aponta seu potencial para fomentar transformações que impulsionem o futuro em direção a um melhor convívio entre pessoas e sociedades. Ressalta, ainda, a necessidade de se repensar os papéis do Estado, da iniciativa privada e da sociedade civil em relação às políticas culturais e assinala a importância de se aprender a fazer política cultural nesse novo cenário em que o virtual é tão real e presente quanto o mundo físico que a humanidade, desde a sua origem, experimenta. Ao final, esse texto procura demonstrar como, para além de assimilar o uso cotidiano de *hardwares* e *softwares*, esse aprendizado requer incluir no planejamento das iniciativas culturais, de forma estratégica, as ciências da informação.

Palavras-chave: Cultura. Informação. Arquivologia.

ABSTRACT

The article runs through the crisis of collective utopias that have placed religion, ideology, science, education, economics, and, more recently, technology and culture, humanity's hopes for redemption and happiness. Without denying the power of culture, it emphasizes its limits as a "savior" and points out its potential to foster transformations that will propel the future towards a better conviviality between people and societies. It emphasizes the need to rethink the roles of the state, private initiative and civil society in relation to cultural policies and stresses the importance of learning how to make cultural policy in the new scenario in which the virtual is as real and present as the physical world which humanity has experienced since its origin. In the end, it tries to demonstrate how,

[1] Historiadora, mestre em Filosofia da Educação e doutoranda do programa de Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É coordenadora da Unidade de Monitoramento e Avaliação da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. E-mail: cmramos@sp.gov.br.

in addition to assimilating the daily use of hardware and software, this learning requires to include in the planning of cultural initiatives, strategically, a new old known: the archivology.

Keywords: Culture. Information. Archivology.

Há muito, muito tempo e por muito, muito tempo, foi a religião. Então, com força, a ideologia. Mas houve também quem, pensando com rigor e testando isso, apostasse na ciência. Outros, na educação. Até na economia. Os últimos duzentos anos, com suas caixinhas de saber compartimentalizado e seus estudiosos de saber compartimentado, "especializado", foram esplêndidos em promover embates entre estes "caminhos": religião, ideologia, ciência, educação, economia e, mais recentemente, a tecnologia.

A questão – que desde sempre foi uma das nossas grandes questões humanas – era indicar o melhor rumo ao "para onde vamos?", esperançosa utopia de redenção da humanidade, de desfecho para os sofrimentos brutais presentes de cada tempo, término das desigualdades, fim da irrelevância de um viver sem muito para quê.

As respostas eram sempre sonhadas para o coletivo, pela conquista ou imposição da *verdade certa* ou do *caminho certo* (essas visões de futuro em que tantas vezes as religiões e as ideologias se aproximaram e se aproximam em discursos de libertação e práticas de opressão). E o coletivo era o mundo todo ou um certo mundo de eleitos. Mas havia sempre, lá, no futuro a alcançar – por sacrifício, esforço, merecimento –, esse sonho de uma vida melhor e coletiva.

O Senhor nos salvará ou *nós nos salvaremos* (pela mão dos trabalhadores, do mercado ou do capital) – fosse qual fosse o destino assinalado, o ponto que interessa é que lá na frente, no futuro, haveria a ideia de salvação, evolução, de um "felizes para sempre".

Então, passou a ser a vez da tecnologia – a tecnologia! – é ela que será a nossa redenção. A tecnologia, esse desenvolvimento e uso de ferramentas e conhecimentos para tornar mais fácil a vida, o trabalho, a comunicação e até mesmo a fruição dos prazeres da vida. O virtual e o computacional são, para muitos, a descoberta do fogo e a invenção do motor da vez[2].

Paradoxalmente, quando o mundo começa a desenvolver estratégias

[2] John Gray (2013, p. 46) destaca que "os humanos não podem viver sem ilusão. Para os homens e mulheres de hoje, uma fé irracional no progresso pode ser o único antídoto contra o niilismo. Sem esperança de que o futuro seja melhor do que o passado, não teriam como prosseguir".

e ferramentas que poderiam transformar ainda mais significativamente e para melhor a vida e o trabalho de todos os habitantes do planeta – capazes mesmo de impactar o esgotamento dos recursos do mundo que os velhos modos de viver e consumir têm causado – não há mais grandes sonhos coletivos, grandes sonhos para todos. As esperanças coletivas estão despedaçadas; os projetos de futuro do mundo estão em fragmentos.

Não por acaso, a expressão "coletivo" na atualidade representa um grupo, um bando, um gueto, uma comunidade que se diferencia, uma parte apartada do todo social, que se une e afirma na diferenciação em relação aos outros. *Diferença*, *diversidade* são palavras mais fortes do que *igualdade, união*, neste hoje em que a afirmação das diferenças e o respeito à diversidade são as respostas propagandeadas como antídoto para a desigualdade. Nada contra a bem-vinda organização de grupos e comunidades que se identificam. A estranheza que se aponta é que ninguém mais parece se identificar com o todo, o *todos*, a vida (sem adjetivações) e o mundo. A última grande utopia parece ter mesmo desmoronado com o Muro de Berlim.

Nesse cenário pedregoso, há também quem diga que o caminho agora é a cultura. Não a religião, a ideologia, a educação, a ciência ou mesmo a tecnologia (que segue sendo a grande panaceia para muitos), mas a interação de tudo isso no caldeirão em que tudo ferve, formando e transformando as gentes do mundo. A cultura e seus trezentos e tantos conceitos listados e mais todos os que quisermos. E não apenas (?) a cultura: a cultura com uso intensivo e entusiasmado da inovação da vez, as tecnologias computacionais. Mas essa cultura é tudo, e tudo serve muito pouco diante do caos, porque *tudo* é o caos e o espelho do caos.

Não se trata de negar o poder da cultura, mas de reconhecer que, sendo tudo e tanto que se pode ser, ela é o poder e sua negação – possibilidades e limites; é o cenário e o contexto todo, não um *caminho*. Menos ainda um *horizonte*.

Então vem a questão – que é sempre um pouco a nossa grande questão profissional – que indaga de que cultura, afinal, trataremos em termos de política (vida na *pólis*) e gestão (gerenciamento, administração) cultural: Qual cultura e *sob qual perspectiva, indo em direção a que horizonte* ou *para que* visão de mundo?

A hipótese aqui é a de que perseguir o esclarecimento e a delimitação desse conceito e dos propósitos que o norteiam vai ajudar a definir que matéria e que essência se pretende impulsionar, fortalecer, valorizar em meio à barafunda de tudo o que há nesse mundo impactado por novas tecnologias e em acelerada transformação.

Mas essa obsessão pela clareza conceitual não é mera estratégia organizacional. A intencionalidade política que a rege é, talvez, de uma esperança pragmática, que ambiciona fazer parte ativa e significativa dos esforços de transformação do mundo, mas sem a pretensão de vê-lo transformado no tempo que é dado à nossa existência e sem a ilusão de salvação ou de um redentor final feliz para a humanidade[3]. Essa é uma intencionalidade que acredita no poder potencial da ampliação de repertório e experimentação artística do respeitável público, sem a expectativa de que assim se forje uma "humanidade melhor", e até por isso, a esse esforço unindo o empenho por uma educação crítica e emancipatória, em que respeito e solidariedade sejam os valores fundantes que ajudem a corrigir e a lidar com os problemas que sempre hão de existir. Não se trata, pois, de ver na cultura o mapa da mina para a redenção ou a felicidade ou para "um mundo melhor", mas de acreditar que pessoas com mais acesso e vivência cultural estarão mais preparadas para buscar, construir e manter melhores relações entre si, com os outros, quer sejam parecidos ou diferentes, e com o mundo, causando menos danos e impactos negativos, começando pela perspectiva mais simples – e impressionantemente rara nestes tempos céticos do *nós* e centrados no *eu* – que é querer e acreditar que isso é possível e vale o esforço.

Nessa direção, é útil registrar que as derrotas fragorosas que sofremos no último século e meio, nós as sofremos há muito pouco tempo para considerar perdidos por completo os faróis que nos orientavam. Há nelas muito o que resgatar, reelaborar e tentar novamente. Não tudo e certamente não do mesmo jeito, mas muito. Ademais, não é porque a "vanguarda de esquerda" (seja lá o que hoje possa querer dizer esse conceito assustador) errou em muito e se perdeu que tudo o que se pretendia é erro e perda de tempo e rumo.

Para começar, do estressante século 20, é preciso recuperar um certo gosto por pensar o mundo internacionalizado que a globalização fez sucumbir, sem demonstrar que não pode ser assim. Esse é um bom ponto de partida, porque as novas tecnologias, que andam tão bem (mal) usadas para reerguer muros e professar intolerâncias, também podem iluminar o caminho da cidadania-mundo, desprezando fronteiras, divisas e preconceitos. Mas ela não fará isso por alguma espécie de evolução natural. Nada há de natural na maneira como algoritmos interagem e a rede espia, mapeia, desvenda e, em seguida, estabelece juízos e forma opiniões, desejos e tendências. Então há que se conhecer a maneira como a máquina opera,

[3] Se não por nada, porque a ideia de final feliz implica sempre o final... e faz mais sentido que a vida siga seu curso de altos e baixos, perplexidades e enlevo; alegrias e tristezas; rotinas e aventuras.

tornar esse conhecimento disponível, estabelecer parâmetros éticos para as relações comerciais e para os interesses corporativos e governamentais.

Mais: é necessário ressignificar a vida real. O espaço cultural, o grupo artístico e a programação artística e cultural. Sim, utilizar os recursos computacionais para divulgar, mesmo para promover a criação e fruição de arte e cultura. Todavia, especialmente reconstruir ou construir novos *lócus* de encontros – virtuais e presenciais – que aliem profissionais das diferentes áreas culturais e tecnológicas, que abram espaço para protagonismos também da plateia e que derrubem muros – sociais, econômicos, políticos, religiosos, ideológicos, geográficos... culturais.

Em outras palavras: o que aqui se defende é estabelecer um conceito de *cultura* como matéria-prima de políticas públicas que definam prioridades e assumam, como pressuposto, que é possível se viver melhor, como pessoa e como sociedade, no mundo – no caso, no terceiro mundo do sistema solar da galáxia chamada de Via Láctea, o pequeno mundo azul, branco e cinza conhecido como Terra. (Essa distinção, aparentemente óbvia, é necessária quando tantos se esqueceram de que o mundo é o mundo todo mesmo, não só o "meu mundo" ou o "seu mundo" ou um estranho, criticável ou desejável "mundo deles".)

Isso passa pelo reconhecimento da limitação de cada um e de cada grupo na proposição de seleções e no manejo dos recursos culturais os mais diversos, inclusive tecnológicos, computacionais. Requer, portanto, a disposição para o diálogo entre especializações e saberes, entre gestores e artistas, profissionais e públicos. Conhecimento das ferramentas que potencializam o alcance dessa interlocução ou o envolvimento de quem as conheça. Abertura e preparo para lidar, não só com a diferença, mas com a contrariedade, com o antagonismo, com a oposição e, talvez o mais difícil, com a falta de noção, a superficialidade e a apatia. Tudo isso requer do gestor cultural uma educação política, no mais amplo sentido do termo, e a compreensão de que diálogo e participação são, ao mesmo tempo, conquistas e aprendizado cotidiano. Levam tempo e não se aprimoram sem conflitos e suor. Nem sem interdisciplinaridade bem coordenada.

Como levar essas perspectivas tão bonitas quanto abstratas para a prática?

Quem quer fazer uma longa viagem atravessando o desconhecido com pouco recurso precisa se ocupar com planejamento e priorização. Ainda que vários caminhos possam ser apontados, a reflexão a respeito dos papéis do Poder Público, da iniciativa privada e da sociedade civil em relação às políticas culturais atravessa todos eles.

De um lado, é preciso rever o papel do Estado na cultura de dentro do Estado, procurando ao máximo interferir na burocracia e causar

mudanças estruturantes. É a sina dos assim chamados *burocratas ativistas* (FERREIRA; LOTTA, 2016), preocupados com a explicitação dos propósitos das atividades que realizam e com o envolvimento qualificado de mais e mais pessoas na decisão e avaliação a respeito disso. São aqueles que se posicionam complexa e dialeticamente ante a representação do Estado e da sociedade; para os quais cada ofício desnecessário a menos conta; cada informação decisiva desvendada e publicizada a mais também.

O que se quer alcançar e aonde se quer chegar com as iniciativas culturais, de acordo com o esforço, aparato e/ou investimento estatal são questões que precisam ser claramente explicitadas. Para isso, há que se trabalhar no sentido de construir diálogos com interlocutores os mais diversos, sabendo que ouvir implica tomar decisões com base no que foi ouvido e não simplesmente escutar e olvidar.

O Poder Público precisa se abrir para utilizar a opinião das pessoas como referência para a ação, para a tomada de decisão e, conforme o caso, para a mudança de rumos. Deve se preparar, inclusive, para saber reagir quando a opinião popular não expressa o melhor caminho no entendimento de técnicos, especialistas ou gestores. Nem tudo será objeto de consenso ou de deliberação da maioria, nem há por que ser assim, ou não haveria razão para existir aquela ou aquele que se prepara, é selecionado, contratado e pago para decidir. No entanto, em matéria de política pública, tudo precisa ser justificado, demonstrado, comunicado, avaliado, debatido e, quando há erro, corrigido.

Também é necessário discutir o papel de quem atua do lado de fora do Estado, na pressão junto a este por mais transparência, participação e controle social, na defesa do direito à cultura, individual ou coletivo, ou mesmo militando por incentivos, recursos e interesses corporativos, na lógica do realizador cultural, do empreendimento gerador de emprego e renda ou dos direitos do cidadão pagador de impostos e consumidor.

Não se avança sem reconhecer que há diferentes atores em cena e diversas legitimidades a equalizar. É importante ampliar o debate sobre que espaço deve ocupar cada grupo de interesses na relação com o recurso público, refletindo, inclusive, a respeito do que significa essa grandeza tão difusa, abrigada no "público" ou "população em geral". A falta de clareza acerca de como são tomadas as decisões e repartidos os recursos abre caminho para suspeitas (incluídas aí as injustas), para mal-entendidos e desinformação e para abusos que comprometem a qualidade e quantidade das realizações e a credibilidade do setor cultural.

Outra via, pouco conhecida de forma sistematizada em nosso país, passa por uma ação e gestão cultural mais apartadas do Poder Público, focadas na participação social – no sentido mais amplo de todos – que

envolve da valorização à sustentabilidade econômica das iniciativas culturais e que, por não constituir vínculos de dependência com o Estado, pode inclusive dele cobrar, com mais isenção, posicionamentos de interesse público, quando necessário.

É fundamental haver condições para a existência de um setor cultural profissional forte e expressivo no Brasil que possa ser independente do Poder Público, o que requer que o próprio Estado desembarace as amarras que inviabilizam essa existência. Para a indústria automobilística e a da construção civil, para ficar em dois exemplos bem gerais, existem investimentos, incentivos e linhas de crédito destinados a mantê-las fortes. Há políticas para elas, há sindicatos e associações engajados, há espaço nos noticiários de economia. Já a área cultural conta basicamente com leis de incentivo que, paradoxalmente, têm no potencial de negócio produtivo do objeto ou produto cultural que será realizado uma falta de incentivo à sua aprovação.

Não que seja ruim haver mecanismos que viabilizem iniciativas culturais de baixo ou nenhum apelo comercial; é que isso não basta, e nada há que incentive uma indústria cultural no Brasil. Ao contrário, ser um empresário do setor cultural privado soa herético em inúmeros círculos, perpetuando a ideia de arte e cultura como um universo à parte, um sacerdócio muito particular, de sacerdotes que não devem ganhar dinheiro para sobreviver.

Cada uma dessas reflexões envolve um conjunto de polêmicas e mesmo divergências ideológicas que alguns julgarão irreconciliáveis. Todavia, há uma estratégia que pode ser bastante útil para abordar essas (e outras) possibilidades de se fazer política cultural, com maior ou menor envolvimento (executivo, normativo, financeiro, regulador) do Poder Público no Brasil, e que detém considerável potencial para construir pontes de diálogo decisivas.

Aqui cabe considerar as novas tecnologias de informação e comunicação – não como panaceia, mas exatamente no sentido que mais bem lhes serve: conhecimento técnico e científico aplicado por meio de ferramentas que organizam e facilitam o acesso a dados e informações e o diálogo a seu respeito.

Com efeito, o papel que a cultura desempenha na atualidade parece ganhar relevância à medida que se multiplicam os estudos que apontam o setor cultural como um dos maiores provedores potenciais de trabalho e renda no futuro próximo – respondendo simultaneamente a dois dilemas anunciados da contemporaneidade: as crises do emprego e da ocupação do tempo livre.

As novas tecnologias reduzem a demanda por mão de obra operacional, mecânica, extinguindo massivamente um sem-número de profissões

e abrindo espaço ao profissional da cultura – área em que a substituição pela máquina não entra em cena, não porque não possa ser feita, mas porque, de um lado, há um valor humano no fazer artístico e cultural do qual grande parcela do público não considera abrir mão e, por outro (talvez a motivação principal), porque não é preciso: há um prazer, uma satisfação ou inquietação no fazer artístico e cultural que justifica a sua existência para além de sua necessidade.

Mas, se as ações artísticas e culturais não estão condenadas à extinção pelas novas tecnologias, tampouco poderão sobreviver pura e simplesmente tal como antes do surgimento delas. O jeito de se informar e de se comunicar mudou. A maneira de assistir e de criar, a forma de guardar, o modo pelo qual escolhemos e participamos da vida cultural – tudo isso está definitivamente impactado pelas tecnologias que emergiram no século 20 e dominam a lógica das relações no século 21. E a menos que os efeitos do aquecimento global incluam um desastre energético de proporções planetárias, racionando drasticamente os acessos à eletricidade, dificilmente esse quadro será revertido.

Então é preciso aprender a fazer política cultural nesse novo cenário em que o virtual é tão real e presente quanto o mundo físico que a humanidade, desde a sua origem, experimenta. Para além de assimilar o uso cotidiano de *hardwares* e *softwares*, porém, esse aprendizado requer incluir no planejamento das iniciativas as ciências da informação, com destaque para uma nova velha conhecida: a Arquivologia. Velha porque a área cultural já a conhece no Brasil desde que se estruturou institucionalmente. Em nosso país, o departamento de arquivo era (e em muitos lugares ainda é) assunto da área cultural. Nova porque a Arquivologia de que necessitamos hoje tem um profundo envolvimento com as novas tecnologias e delas faz uso para suas finalidades administrativas e históricas e para as demandas que as próprias inovações nos impuseram. Com efeito, Arquivologia, Museologia e Biblioteconomia precisam ocupar uma nova centralidade como ciências documentárias e ciências da informação nesse contexto.

Quando a gente falava em obra de arte, documento histórico ou em patrimônio cultural, estavam lá, implícitas, as ideias de original, inédito, autêntico, único e testemunho. Conservar essa obra ou esse patrimônio envolvia uma série de procedimentos físicos, que precisavam ser cuidadosamente operados, pois havia sempre o risco de dano, de perda, por vezes inestimável, tantas vezes definitiva. Preservar implicava pesquisar, documentar, conservar, armazenar em segurança e divulgar, novamente sob a ameaça de – não realizando bem alguma dessas etapas – perder memória, história, talvez até o próprio bem.

Todos esses conceitos e riscos persistem hoje, mas estão diferentes. É preciso um outro cuidado, uma outra ciência, para lidar com o universo de informações sobre os bens artísticos e culturais e mesmo com novos bens já produzidos no ambiente digital. A pesquisa mudou porque as fontes se multiplicaram exponencialmente, e o domínio especializado acerca do conteúdo está em xeque.

As formas de promover acesso aos bens foram alteradas – assim como o conceito de documento não mais requer a junção entre suporte e informação, imagens, sons e vídeos das obras de arte e cultura fluem no espaço virtual, criando novos desafios e potencialidades. Muito do que antes era preciso buscar fisicamente hoje está disponível ao clique de algumas teclas de computador ou *smartphone*.

O armazenamento de dados na nuvem trouxe uma pretensa impressão de segurança quanto à possibilidade de tudo guardar e quanto à durabilidade eterna de todos os documentos. Essa pretensão pode ser alcançada? Sim e não. Sim: é possível guardar muito mais, sem risco imediato de estragar, de deteriorar, em espaço infinitamente menores, até em espaço físico nenhum, na "nuvem", que não sabemos onde fica, mas a qual recorremos, a buscar o que nos importa sempre que precisamos ou queremos. Não: não é possível guardar tudo para sempre, sem que haja uma lógica de organização que facilite a localização, sem que haja o cuidado de manter o *software* e mesmo o *hardware* correto para abrir um dado arquivo anos depois ou de providenciar atualizações de tempos em tempos, para manter o acervo na nuvem contemporâneo.

Antigos arquivos físicos e reservas técnicas por vezes viravam depósitos de velharia, eram criticados por abrigar o passado, nem sempre de maneira ordenada. Entretanto, a bagunça física sempre foi passível de arrumação: diagnóstico, proposta de arranjo, organização. Velhos suportes podiam ser higienizados, restaurados, permitindo acessar as informações que abrigavam, tal qual guardiões a quem a senha correta fosse apresentada. A nuvem não foi feita para o que vai envelhecer. Sem que exista um programa e um protocolo de atualização de dados e de programas e de protocolos, a perda de conteúdo, mais cedo ou mais tarde, é inexorável.

Essas são questões para todos – pessoas e instituições públicas ou privadas – uma vez que todos temos demandas relativas à autenticidade e à veracidade de informações; todos necessitamos buscar ou fornecer informações a respeito dos nossos fazeres ou daquilo que nos interessa; todos dispomos daquilo que importa guardar "para sempre" ou, que seja, por muito, muito tempo. Para o setor artístico e cultural, essas questões são definidoras do sucesso ou da inércia; da sustentabilidade ou da dependência; da visibilidade ou do esquecimento. E não

há como lidar com elas qualificadamente sem o apoio profissional de quem se especializa na organização dos dados para promover o acesso à informação. Para que as políticas culturais possam materializar a potencialidade transformadora que abrigam na contemporaneidade, é fundamental que considerem estrategicamente o recurso às ciências documentárias e da informação, com destaque para a Arquivologia, cuja capacidade de olhar não apenas para informações, mas para documentos e conjuntos de documentos (portanto, reconhecendo que, quando se trata de preservar em longo prazo, há uma questão de suporte a ser sempre considerada, ainda que o suporte seja uma interface de acesso virtual) e cuja observância aos princípios da organicidade, da unicidade do documento e da indivisibilidade dos conjuntos documentais constituem requisitos primordiais para que o setor cultural possa enfrentar com maior preparo e eficiência os dilemas que se apresentam ante suas funções intrínsecas de preservar e divulgar arte e cultura.

Assim, a presença profissional arquivística no campo cultural torna esse território particularmente fecundo para antecipar demandas e impactos nos três tempos que mais importam para o planejamento e consolidação das políticas públicas (em que pese a maioria dos planos dedicar-se muito a diagnósticos situacionais e passados e bem pouco a acompanhar e avaliar as ações postas em marcha ao longo de todo o percurso): o curto, o médio e o longo prazos.

É preciso contar com esse apoio especializado desde o planejamento de sistemas de informação e gestão, passando pela construção de vocabulários e classificações – condição determinante do sucesso de plataformas de coleta e sistematização de dados e de monitoramento e avaliação, por exemplo – até as decisões atinentes a políticas de seleção e preservação de acervos.

Em tempos de uso megaintensivo das novas tecnologias de informação e comunicação, a definição, a imagem e a marca da cultura como política pública precisam ser refundadas e ressignificadas. O sucesso, nesse novo contexto, passa, entre outras medidas, por assegurar um papel de destaque para as ciências documentárias e da informação, como a Arquivologia.

Por isso é importante estabelecer quais são os objetivos da cultura enquanto política pública, explicitá-los e demonstrar seus resultados e impactos – processos a serem organizados documentalmente, arquivisticamente, e que tanto melhor o são quando pensados desde a geração ao uso, divulgação e registro das séries históricas de dados. Avançar nessa direção é decisivo para ampliar o reconhecimento da relevância da cultura, o que, por sua vez, é vital para torná-la efetivamente cada vez mais relevante na construção da qualidade de vida e da visão de futuro do mundo que queremos realizar: tornar real – com e como indivíduos e grupos; com e como coletivos; com e como pessoas que fazem parte da humanidade.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivística: da tecnologia ao humanismo. In: 12ª JORNADA ARQUIVÍSTICA DA UNIRIO. Rio de Janeiro, nov. 1997.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: LIMA, L.C. (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, s.d.

DANAHER, John. Algorithmic governance: Developing a research agenda through the power of collective intelligence. Big Data & Society July–December 2017.

FERREIRA, Daniela D., LOTTA, Gabriela S. Burocratas: atores entre as fronteiras do Estado e da sociedade. In: 40º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. Caxambu, MG, 2016. Disponível em: <http://www.anpocs.org/index.php/papers-40-encontro/st-10/st13-7/10267-burocratas-atores-entre-as-fronteiras-do-estado-e-da-sociedade/file>. Acesso em: 13 ago. 2018.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GEIGER, R Stuart. Beyond opening up the black box: Investigating the role of algorithmic systems in Wikipedian organizational culture. Big Data & Society, July–December 2017.

GRAY, John. *Cachorros de palha*: reflexões sobre humanos e outros animais. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus*: uma breve história do amanhã. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LILLA, Mark. A esquerda americana enredada na armadilha da diversidade. *New York Times*, 18 de novembro de 2016.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

MOREIRA RAMOS, Claudinéli. Indicadores como ferramenta de comprovação de resultados na área da cultura. In: GRADIM, Carlos (Org.). *O terceiro setor na gestão da cultura*: a perspectiva a partir do Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2017.

OLIVEIRA, Lucia Maciel Barbosa de. Política de experimentação: nas redes e nas ruas. *Revista Observatório Itaú Cultural,* n. 19. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

SCHÄFER. M. T. *Bastard Culture!* How user participation transforms cultural production. Amsterdã: Amsterdan University Press, 2011.

SEN, Amartya. *Identidade e violência*: a ilusão do destino. São Paulo: Iluminuras, 2015.

TEIXEIRA COELHO, José. *Com o cérebro na mão*: no século que gosta de si mesmo. São Paulo: Iluminuras, 2015.

TUFEKCI, Zeynep. Engineering the public: Big data, surveillance and computacional politics. First Monday. Chicago: University of Illinois, 2014. Disponível em: <http://firstmonday.org/article/view/4901/4097>. Acesso em: 14 ago. 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. Paris: UNESCO, 2002.

WILLIANS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

FALSIFICAÇÃO E O DOGMA DA AUTENTICIDADE

Marlon J. A. dos Anjos[1]

RESUMO

A autenticidade pode ser entendida como um valor cujas raízes remontam ao Cristianismo e suas relíquias. Essa relação com o Cristianismo transformou a autenticidade em um dogma que dominou a literatura com aspectos legalistas e impôs um estigma ao falso, sustentando uma inquisição que culminou na busca pela destruição de obras fraudulentas. Esse panorama mudou. A arte e a falsificação guardam estreita relação, e a tendência atual é a exibição de obras falsificadas, o que demonstra a superação do valor da autenticidade.

Palavras-chave: Arte. Falsificação. Autenticidade.

ABSTRACT

We can understand authenticity as a value whose roots go back to Christianity and its relics. This relationship turned authenticity into a dogma that dominated the specialized literature with legal aspects and imposed a stigma on the False, creating an inquisitive movement that culminated in the search and destruction of fraudulent works. However, this picture has changed. The Art and the Fake have a profound relationship and there is a current trend to exhibit fake works, which demonstrates the overcoming of authenticity's value.

Keywords: Art. Falsification. Authenticity.

I

A falsificação é a ação de falsificar, de ardilosamente provocar no outro uma ilusão de veracidade. Essa ação encerra uma dualidade entre falso e autêntico que é importante para a arte e para o estudo da falsificação como fenômeno.

A falsificação de obras de arte envolve criação e comercialização. O interesse econômico envolvido determina a criminalização da conduta, posto

[1] Mestre em Arte Visuais (UNESP-IA). Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná, campus II (UNESPAR-FAP). Colunista colaborador da R.Nott Magazine. E-mail: marlonjaanjos@gmail.com.

que o patrimônio moral e material do autor fraudado é ofendido. Todavia, a abordagem proposta foge do escopo legal para propor uma visão acadêmica voltada para a Arte.

A criação da obra falsa é mais do que uma mera replicação não autorizada, ela é ato do falsário, é resultado de uma laboriosa atividade que une tempos. Nesse sentido, a produção de obras falsas se vale da utilização dos métodos do autor fraudado e da tecnologia atual para criar o objeto apto a angariar o reconhecimento pretendido.

Como a assinatura não é um ato criativo, mas sim convencional ou comercial, não é regra explicitar a autoria em obras de arte, tendo em vista que na história da arte muitas obras são anônimas ou de autoria coletiva. O ato de falsificar não está limitado em usurpar a autoria; a falsificação se vale de mais elementos para reclamar a autenticidade: forja artefatos que reproduzem ou são inspirados por um ou mais modelos autênticos ou mesmo se vale em reconstruir obras perdidas, de tal forma que os próprios objetos forjados, por semelhança estilística e alinhamento com a obra do artista fraudado, possam reivindicar a autoria de outrem e serem reconhecidos como autênticos. Essa sintonia premeditada brinca com o dogma da autenticidade, ao demonstrar que é um valor atribuído e não intrínseco. A obra falsificada materializa o corpo de delito; porém, o falso não reside no objeto. Prova disso é que não há prática, método ou linguagem própria da falsificação. O falso é uma abstração, uma propriedade do juízo. Posto de outra forma, a autenticidade é um valor que deriva de um julgamento. Dada a relevância desse juízo, a falsificação busca capturar e manipular essa subjetividade e se impor como genuína.

Não raras vezes a atribuição de autoria em obras de arte permanece uma incógnita entre pesquisadores[2]. No jogo da autenticidade, a criação e a verdade correspondem a um caráter ficcional. Temos que reconhecer que a falsificação retira a segurança dos especialistas e dos concessionários, pois demonstra que nada está tão dividido quanto as opiniões frente a uma obra duvidosa. A falsificação em seu ápice demonstra que o grande inimigo da verdade não é a mentira, mas sim a convicção. Em meio à volubilidade das autorias, uma vez detectada a dissimulação, as falsificações são as mais autênticas e, certamente, as mais sinceras obras de arte. Curiosamente, se a única certeza de autoria é das obras falsas descobertas, o apego ao dogma da autenticidade reafirma sua raiz religiosa ao se manter como um ato de fé.

[2] A história da arte está repleta de obras equivocadamente atribuídas: em 1993, a obra *A Captura de Cristo* foi reconhecida como um legítimo Caravaggio (1571-1610), antes atribuída ao pintor holandês Gerard van Honthorst (1592-1656). Várias foram as pinturas de Antoon van Dyck (1599-1641) que foram atribuídas ao seu mestre, Peter Paul Rubens (1577-1640), entre outros casos de reatribuição.

Com o êxito da falsificação, a obra falsa reencarna na bibliografia ou no catálogo de um outro artista, não sendo as diferenças entre os autores uma dicotomia que aparece em seu *corpus*, mas o engenho de uma nova criação.

É conveniente apontar que a falsificação não enseja um desprezo ao artista, mas justamente o contrário. Qualquer falsário de sucesso presta grande atenção à arte, não somente à química da técnica, que pode revelar a natureza do falso, mas também à psicologia da apreciação e à dimensão do conceito arte e da persona artística. Esse preciosismo pode agregar valor à obra e ao artista fraudado, não apenas pela publicidade envolta na fraude, mas pelo que esteve envolvido no processo de criação de uma obra de outrora. Mais do que um restaurador que opera na superfície da obra, o falsário estima tornar-se o artista que ele fraudou.

Essa interação torna a falsificação uma prática dialógica que se alimenta do interlocutor. Ela inviabiliza o julgamento daquele que pretende defini-la em poucas palavras ou por meio de conceitos herméticos. Para compreender o falso é necessário um aparelho crítico capaz de acompanhar diversos movimentos; só assim a interface fica assegurada; e a alteridade, garantida. Nessa perspectiva, compreendemos que abordar a falsificação apenas pelos aspectos legais anula a complexidade do fenômeno.

Essa abertura à discussão é necessária para a compreensão da realidade esquizofrênica em que o apego à autenticidade persiste em meio a incertezas sobre autoria. O mundo ocupado por obras de artes não se divide entre verdadeiro e falso[3], e a produção artística muitas vezes esbarra na ilicitude[4]. O ato de falsificar não é apenas um problema moral ou legal, mas decorre de um problema econômico em que cifras são reduzidas ao mero sabor da autenticidade.

---

[3] RRP – *Rembrandt Research Project* – criado em 1968 com a finalidade de pesquisar com profundidade as características artísticas, históricas da obra de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Nesse projeto, 50% das pinturas do autor foram descartadas por serem consideradas falsas ou serem erradamente atribuídas a ele. Do que sobrou, em 10% há dúvida persistente em relação à autoria. Deve-se considerar que, apesar de 50% das obras do mestre holandês não serem reconhecidas como de sua autoria, isso não quer dizer que sejam propriamente falsas. Rembrandt teve muitos discípulos e, talvez, o que o projeto balize seja a porcentagem de *rembrandtcidade* de cada obra.

[4] Entre inúmeros exemplos de que a arte esbarra na ilicitude, citamos: a obra Totem-monumento, de 1970, de Cildo Meireles. Seria inviável reencenar essa obra na atualidade, pois seria impossível amarrar dez galinhas em um poste e atear fogo sem que isso gerasse problemas com a lei. Outro exemplo: a pichação, entendida aqui como o grafite produzido sem autorização, configura ato criminal. Cita-se ainda a prática artística conhecida como *shopdropping*, declaradamente uma cópia sem autorização. Seus praticantes retiram obras dos comércios, como roupas, e devolve-as ao estoque da loja adulteradas, modificando o preço e demais informações. Por fim, há vários subterfúgios utilizados por artistas para produzirem obras ilegais, um deles é o nome fictício, como Karen Eliot.

A distinção entre verdadeiro e falso na arte é um fenômeno, pois devemos reconhecer que em muitos casos a noção de autenticidade permanece indefinida, levando pesquisadores a reconhecer abertamente que o atual nível de conhecimento mostra-se incapaz de atribuir autenticidade com segurança[5].

II

No mundo da arte, a crença de que uma obra seja autêntica intensifica seu valor artístico e monetário de forma tal que o valor artístico fica amarrado a elementos além do suporte da arte. O valor das obras de arte parte do encantamento gerado pela convenção na atribuição de autenticidade e não apenas dos materiais que foram utilizados, já que o valor não é uma propriedade intrínseca às obras, diferentemente da cotação de pedras preciosas, que possui valor intrínseco. A arte perde seu valor se a sua materialidade for fracionada.

O livre exercício da subjetividade, sendo simbolicamente firmado pela assinatura ou por inscrições na obra, constitui um dos fatores para a regulamentação da autenticidade na tentativa de atribuir valor aos objetos artísticos. A noção histórica da autenticidade é submissa à noção de autoria, raridade e demanda, assim como a do indivíduo autor, que embasa o marco regulatório sobre propriedade intelectual.

Além disso, as alianças entre o comércio e obras de arte foram motivadas pela demanda fetichista no passado, de acordo com o desejo de possuir e a possibilidade de cultivar as obras em coleções particulares, parecem ter estado ausentes na história até pelo menos a Idade Média. Nesse sentido, parâmetros fundamentais para o exercício pleno da atividade de falsificar obras de arte permaneciam adormecidos.

Na história da arte ocidental, todos os caminhos levam ao Cristianismo. Os valores culturais do Cristianismo contribuíram diretamente para o desenvolvimento da arte, igualmente com o ato de falsificar. Sem o Cristianismo, a falsificação de obras de arte estaria despatriada.

III

A transcendência de restos mortais em relíquias sacras favoreceu um amplo comércio que sustentou os pregadores da fé por séculos e influenciou

[5] Desde a compra do Kouros pelo museu Getty, Califórnia, em 1980, por 12 milhões, não há consenso entre pesquisadores no que diz respeito à datação da obra. Alguns acreditam que a obra seja uma escultura realizada durante século VI a.C.; outros que se trata de uma escultura moderna. Mesmo após inúmeros testes, a escultura continua sendo enigmática (LAPATIN, 2000).

a arte e seus valores. As relíquias eram objetos comuns que ganhavam distinção pelo desejo do clero. Essa distinção era autenticada pelas suas substâncias transcendentais, mas indistinguível em sua forma. A similitude entre a relíquia e o objeto comum impôs a necessidade de se organizar o inventário de objetos milagrosos, gerando o que os franceses chamaram de *authentiques*, ou seja, rótulos de chumbo ou pergaminhos que identificavam o que era, de fato, objeto de veneração e o que deveria ser desprezado. Pode-se dizer que essa rotulagem impregnou o imaginário social de forma tal que é preciso que outrem afirme a autenticidade; é preciso que se indique o que o objeto é como se a sua natureza não fosse aparente.

A diferença entre os *authentiques* e as etiquetas nos museus atuais são tênues, pois as semelhanças se apresentam na função de organizar o inventário e na manutenção do culto pelo reconhecimento de um objeto que deve ser admirado pelo seu valor metafísico. Da mesma forma que o clero verificava e produzia os rótulos autênticos, os museus certificam e reproduzem etiquetas evidenciando o objeto para veneração. Se antes a genuinidade de uma relíquia era garantida pela Igreja, atualmente os museus produzem certificados que atestam essa veracidade. Essas instituições partilham das mesmas funções: não apenas identificar, mas também traduzir o valor e espalhar o culto, pois sem os rótulos esses objetos móveis se perderiam por sua aparência comum[6].

Para o Cristianismo, esse foi o meio encontrado para materializar a verdade da tradição e legitimar o direito de promover a revelação por meio da identificação. Com isso, a Igreja assumiu o poder de conferir autenticidade, juízo lastreado em sua autoridade, em detrimento de outras áreas do saber ou de critérios mais concretos[7].

A veneração de relíquias justifica-se na ideia de que os santos poderiam realizar milagres além dos túmulos, ou seja, por meio de seus restos mortais as preces mais mesquinhas poderiam ser atendidas. No místico mundo das relíquias sagradas, qualquer parcela do objeto relacionado aos santos poderia ser motivação de culto. A exposição desses objetos no

[6] Não raras vezes, artistas utilizavam-se de meros objetos comuns para produzir a sua arte. Marcel Duchamp (1887-1968), com seus *ready-made*, foi o primeiro a fazer uso de objetos cotidianos sem alterá-los, já em 1913. Retirara objetos utilitários do cotidiano sem nenhum valor estético, devido ao contexto, e elevava-os à condição de obra de arte ao dotá-los de assinatura e local de apreciação.

[7] O bispo Pierre Batiffol, no final no século XIX, produziu uma aproximação entre ciência e religião, entre verdade e autenticidade: "O Culto imemorial e universal dado pela igreja às relíquias desse tipo, e sobretudo à madeira da Verdadeira Cruz, é para nós teólogos a solene autenticação dessas relíquias. A ciência histórica vem, em seguida, para confirmar, na medida e que os recursos permitirem, a tradição católica. Não é a arqueologia que garante a autenticidade da Verdadeira Cruz, é a Igreja que se compromete com toda a autoridade da sua liturgia e, para nós, fornece a deficiência da ciência" (VACANT; MANGENOT; AMANN, 1937).

interior das igrejas atraía peregrinos. Dado o valor espiritual e monetário, esses objetos tinham o poder de se multiplicar, contemplando o processo de subdivisão e suprindo a demanda plebeia por objetos a serem venerados. Nunca ficou tão claro como Deus pode ser entendido como três.

Além da Igreja produzir relíquias sagradas, a fé também possuía seus artistas. Jesus também foi um, imprimiu seu próprio corpo em mais de um suporte[8]. Mesmo que o corpo de Cristo tenha ascendido aos céus, as relíquias associadas a ele eram as mais cobiçadas[9]. No Cristianismo medieval, até o álcool teve seus poderes reconhecidos: o vinho da Santa Ceia era vendido como remédio (embora ninguém negue o feitiço dessa relíquia).

A autenticidade das relíquias era uma questão de fé, de confiança. Para o cristão medieval, era significativo que esses objetos fossem singulares. Para o clero, era interessante que fossem também onipresentes, uma maneira de espalhar a fé e aumentar o seu círculo eleitoral. De algum modo era uma fraude piedosa, pois pouco importava a sua originalidade; cada falsificação poderia encarnar um original em seu próprio direito, desde que a falsificação fosse vista como milagrosa.

O valor genuíno das relíquias equivale a uma manipulação autorizada. "Autêntico" era a palavra escrita nos rótulos. Esse termo gozava de um *status* milagroso, pois transformava um objeto comum em algo poderosamente espiritual para o culto. Com tudo isso, a verdade tornou-se corporificada em objeto, não mais funcionando como um valor abstrato.

Com a verdade materialmente mensurável, o próximo passo era testar a sinceridade de documentos que se diziam verdadeiros. A busca por relíquias sagradas acompanhou o aumento geométrico com a preocupação em venerar ou comercializar ícones falsos. A relação estreita entre relíquia e imagens permitiu que a autenticidade fosse compreendida como antítese do falso. Assim, a autenticidade tornou-se propriedade moral e, consequentemente, a proibição moral de mentir categorizou a inverdade como pecado.

---

[8] Sudário de Turim e *Mandylion* são dois autorretratos criados pela transferência milagrosa da face de Jesus para os tecidos.

[9] Helena de Constantinopla, ou Santa Helena, possuía várias relíquias do corpo de Cristo, assim como a Cruz Verdadeira. Entre as relíquias que esteve em seu poder, destacam-se os espinhos da coroa de Cristo, que ela usou para produzir um elmo indestrutível para seu filho, Constantino; a túnica de Jesus, uma vestimenta sem costura (há duas originais no mundo). Cumpre informar que essas relíquias estão armazenadas no Mosteiro Kykkos, em Chipre. Não poderíamos deixar de fora os prepúcios de Cristo. Trata-se alegadamente e como o próprio nome indica de uma pequena parte do membro do Salvador, extraído durante o processo de circuncisão, ritual comum à cultura judaica e ao qual são submetidos todos meninos. Mesmo havendo vários prepúcios identificados como originários de Cristo, igrejas reclamaram a posse do prepúcio autêntico. Vale informar que milagres são atribuídos a essa curiosa relíquia.

Agostinho[10], ao contrário de Platão[11] (para quem a mentira era uma medicina moral para os governantes), dizia que a mentira não se relaciona com palavras e fatos, mas com pensamentos e crenças. A visão agostiniana não só constituiu a base da religião moderna na autenticação como também a fonte do poder chocante do falso – é do choque da descoberta do falso que provém as suas forças. A falsificação de obras de arte não existiria se a mentira não fosse tão condenada. O poder demoníaco do falso foi estimulado à medida que o medo em cultuar ícones forjados era aumentado.

A religião moderna da autenticidade é a negação da mentira, profundamente enraizada na cultura cristã medieval, que junto com a mentira condenou a falsificação como pecado. Essa religião possui como dogma a obsessão pelo autêntico e genuíno. A ética da verdade e a concepção moral da mentira cristalizaram a autenticidade como pivô, até ultrapassar a verdade como critério de julgamento e prerrogativa para distinguir valor.

IV

São profundas as relações entre arte e religião, obra e fé. A ancestralidade de Cristo como artesão e a estória de que Deus pintou e esculpiu o mundo e a humanidade foram o álibi encontrado pelos artífices para gerar um mundo onde eles seriam tal como os santos em direito próprio.

Se os rótulos eram capazes de sacralizar o objeto ao apontá-lo como verdadeiro, transformando pinturas e esculturas em relíquias, o inverso também era possível. A arte opera de maneira criativa, outrossim, o toque sagrado foi substituir a função organizacional de legendar relíquias com etiquetas pelo ato de assinar obras realizadas por artistas para consumar veracidade e valor[12]. Traçando um paralelo entre artistas e santos, aqueles poderiam em vida criar obras sagradas, além de milagres depois da morte.

A proximidade não se encerra assim. A história dos artistas também é a história dos santos. A ênfase foi colocada em sua obra e vida. Nesse culto à personalidade, mudou-se o foco do ofício de artesão. A *Hagiografia*[13] em

[10] Agostinho rejeitou qualquer tipo de mentira. A sua visão sobre a mentira foi desenvolvida em dois tratados, são eles: *De Mendacio* (Sobre a mentira), 395 d.C., e *Contra Mendacium* (contra a mentira), 420 d.C.

[11] Platão sustentou, no Livro II da República – 382, que os deuses não precisavam mentir, mas há muitos motivos para que os homens o façam.

[12] A noção de autenticidade foi aplicada às relíquias muito antes de ser aplicada às pinturas. (RADNÓTI, 1999).

[13] *Hagiografia* é um termo equivalente à *biografia* e significa apresentar a vida dos santos e beatos.

vários volumes de Vasari (1511-1574) produziu[14] uma nova concepção de arte, avançando no objetivo de santificar o artista. Pelo batismo por tinta, os artistas tiveram as suas vidas publicadas. Dessa forma, todo grande artista tornou-se um secular São Lucas[15].

Giorgio Vasari refere-se, em seu livro *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori,* ao menos três vezes a obras dos artistas como relíquias no sentido celestial. "Divino Michelangelo", como ele chamou, é apresentado como um verdadeiro messias da arte. Nessa perspectiva, a biografia dos artistas pode ser entendida como uma *hagiografia* no sentido estrito, pois muitas vezes acompanha retratos de acontecimentos milagrosos ocorridos durante a vida ou após a morte dos artistas.

Vasari testemunhou que o corpo de Michelangelo (1475-1564) permaneceu incorruptível vinte e cinco dias após a sua morte. Esse estado demonstrava que o corpo do artista teria transcendido à morte. O curioso fato do corpo de Michelangelo não exalar mau cheiro era tido como uma certidão de sua santidade. Por conta disso, uma multidão se apertou para ver o corpo antes que fosse novamente enterrado. Panegírico e o odor da santidade marcam solene cerimônia em meio à intensa comoção; e, ao que foi dito, ele não morreu, mas permaneceu em um doce e pacífico sono. Talvez, o público, entusiasmado diante do milagre, esperasse que o Divino Michelangelo reencarnasse removendo a pedra de sua própria sepultura (STOICHITA, 2008). *Perché non parli?*[16]

Sabemos que a conduta de Michelangelo corresponde à de muitos santos. Teve uma vida errante e repleta de atos duvidosos para a moral de sua época. São famosos os episódios em que, visando o lucro, tenha envelhecido obras para passá-las como antiguidades genuínas (VASARI, 2011). Histórias como essa demonstram que Michelangelo não é apenas um dos pais da arte, mas também uma espécie de padrinho da falsificação.

O primeiro caso de repressão à falsificação foi protagonizado pelo pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Ele pintou a si mesmo em cores apropriadas, servindo-se da iconografia reservada aos santos, a fim de ser lembrado como tal. Em 1506, ao saber que havia sido plagiado, viajou para Veneza em busca de Marcantonio Raimondi (1480-1534), que na

[14] Sobre o modelo hagiográfico em Vasari ver: RUBIN, Patricia Lee. *Giorgio Vasari*: Art and History. London: New Haven, 1995.

[15] São Lucas, o Evangelista, é o santo padroeiro dos pintores, médicos e curandeiros. São Lucas é reconhecido como o primeiro pintor, pois teria pintado o primeiro ícone cristão, *Hodegétria* (Ela que mostra o caminho): representação da Virgem com o Menino Jesus nos braços enquanto aponta para ele.

[16] Michelangelo teria tido: Por que não falas? (*Perché non parli?*), quando terminou de esculpir a escultura de Moisés, pois parecia tão real que para ser humano apenas faltava falar.

época trabalhava como gravador para Rafael Sanzio (1483-1520). Além da reprodução, em cada impressão, Raimondi havia incluído o místico monograma[17] de Dürer: AD.

O caso foi levado para o júri veneziano. Os líderes decidiram que Raimondi deveria remover o monograma, embora pudesse continuar imprimindo as mesmas imagens. Dürer não conseguiu combater o que ele chamou em uma publicação seguinte de "os ladrões de cérebro". Ele almejava o direito de monopólio pelas publicações, o que seria conquistado pelos artistas apenas dois séculos depois do ocorrido, da mesma forma que a proteção dos direitos de autor e o direito a reprodução seriam tutelados apenas no século XVIII e, como consequência de tal tutela, a tipificação como crime do ato de falsificar e plagiar.

V

Para Thierry Lenain, a falsificação de obras de arte é uma prática moderna, da mesma forma que a necessidade de punir tal ato. Nada antes do Renascimento pode ser qualificado, definido ou reprimido como falsificação no sentido estrito do termo. Mesmo no século XV o ato de falsificar não guardava conduta recriminável e partilhava do processo de criação comum de obras de arte. Talvez a produção de obras do Renascimento partilhasse da retórica da falsificação em sua relação com a Antiguidade, e assim não poderia ser percebida ou desprestigiada como fraude. Pela lente dos biógrafos do Renascimento, não havia nada de escandaloso ou réprobo na falsificação (LENAIN, 2012).

O modo pelo qual a falsificação foi apresentada no Renascimento italiano difere de modo incompreensível da maneira como foi problematizada no decorrer do século XVIII. Foi apenas a partir do século das luzes que a falsificação se tornou objeto imediato de preocupação. Quão diferente é a forma como o tema foi tratado por Vasari para, a partir do Iluminismo, ser apresentado pela severa determinação de censores (LENAIN, 2012).

Numa época em que o conhecimento científico estava em alta, era compreensível que o falso fosse visto como um problema urgente, pois demonstrava a vulnerabilidade das coleções e a imperícia dos especialistas ao não perceber o engano. Pouco a pouco, a crença na autenticidade foi substituída

[17] Dürer orgulhava-se de tal modo de suas obras que inscreveu o seu nome por completo, outras vezes o seu monograma, que trazia duas letras iniciais de seu nome: AD. Cumpre informar que a frase "feita pela mão de" ou "feita por" que trazem muitas pinturas do século XVI não significava que o trabalho era autografado. Pode apenas informar que o trabalho foi realizado pela observação do mestre, e não necessariamente ter sido trabalhado pela sua própria mão. Isso vale também para os trabalhos de Dürer.

pela fé no certificado científico. A dúvida sobre a veracidade recaiu sobre os rótulos, e a verdade precisou ser testada e aprovada por peritos para só depois ser atribuída à obra.

A antiga prerrogativa segundo a qual o valor de uma obra de arte deriva de uma fonte transcendente – Deus ou a perfeição das leis da beleza – deu lugar a um esquema muito diferente. A crença de que o objeto de arte traz em seu interior o ambiente cultural em que a obra se originou, formando um tipo de espelho da alma do autor, alimentou a ciência de que os grandes artistas sempre deixaram a marca de seu gênio impresso em sua arte. A possibilidade de identificar esses rastros poderia confirmar a essência da arte. Em vez de uma experiência metafísica, a obra de arte poderia ser reconhecida pela visibilidade dos traços deixados por uma visão fundamental de seu autor. Uma forma mágica de tornar visível a sua própria origem.

Dessa forma, a autenticidade havia se fundido por completo com o rótulo e não havia mais a necessidade de etiquetas. Nessa continuidade, surgiu a noção de que o trabalho do artista possuía uma aura específica e de que a falsificação de obras de arte seria a tentativa de copiar ou reproduzir essa aura.

Guiados por esses valores, a falsificação de obras de arte era diretamente apontada como criminosa, e o falsário como um ser falido, um malfeitor bastante sofisticado que procurava satisfazer a sua vaidade abusando das pessoas. Esse estereótipo foi criado a fim de defender que o falsário não poderia ser compreendido como um artista, mas sim apenas como um copista. As metáforas corporificaram reminiscências parecidas com as proferidas por padres da igreja quando estigmatizaram a idolatria e os vícios inerentes ao paganismo, ou mesmo quando assumiam o tom platônico sobre os males da *mimeses*.

Na época das luzes, era de reconhecimento dos especialistas que o falso havia penetrado nas fortalezas da arte. O fato de museus e coleções estarem repletos de obras falsificadas exigia um novo herói que fosse capaz de solucionar esse problema, que tinha como função permanecer oculto. Apenas as luzes da razão poderiam revelar o quão profundo o falso havia penetrado na arte e expulsar as fraudes de seus esconderijos.

Não mais armado apenas pelo olhar arguto, surge um novo sujeito que une ciência[18] e fé e que evoca para si a esperança de extirpar o falso das entranhas do mundo da arte. Dessa forma, uma nova profissão é

[18] A peritagem na contemporaneidade difere-se pelo uso da tecnologia para verificar a autenticidade das obras de arte.

canonizada: *connoisseurship*[19].

O *connoisseurship* é um ser dotado de um sexto ou até mesmo um sétimo sentido[20], capaz de identificar e separar as obras verdadeiras das falsas. Ele não é um mero especialista, mas uma espécie de pintor mental, um "Rafael sem mãos" com um talento nato capaz de desatar o nó górdio do mistério e da sutileza em que o falso se oculta. Uma vez que o conhecedor não era incapaz de realizar imagens, submete-se a conquistas platônicas de imaginar como os artistas criavam suas obras.

Paul Eudel[21] (1947, p. 9), conhecedor de renome, escreveu o que talvez seja o primeiro livro sistemático sobre o tema. Num ar de censor, alertou o público do que ele chamou de "verdadeira prostituição da arte", uma atividade nefasta que poderia desfigurar a beleza da arte que havia sido tomada como verdade até o ponto de gerar desinteresse pelo objeto artístico: "O desenvolvimento da falsificação, como uma vegetação parasitária, tende a eliminar gradualmente o gosto por objetos artísticos. Chegou a hora de parar a falsificação". As advertências de Eudel foram ouvidas e suas palavras geraram fiéis.

A partir do século XX, a falsificação tornou-se objeto central e seu número aumentou. A massa bibliográfica constitui por si só um sintoma da nova postura frente ao falso. A sintonia que os conhecedores alegam possuir entre a arte e a ciência surge como fundamento para agirem como oradores da palavra verdadeira e, por meio de atestados de atribuição de autenticidade, professarem a verdade.

Quase cem anos após a fé de Eudel ter se espalhado, Guy Isnard (1947) procurou seguir seus passos. Isnard trouxe a nova oração na guerra contra o falso. Sua visão policialesca retemperou o embate, sua voz era um eco das palavras de seu pastor: "Lutar contra os parasitas que desfiguravam indevidamente contribuições de artistas autênticos da verdadeira beleza". Para Isnard, toda falsificação traz um defeito, uma marca que denuncia a fraude, e essa fraqueza deveria ser percebida.

A alta inquisição moderna encontrou um mal para ser combatido, o

[19] Termo francês que significa estar familiarizado, além de conhecedor. Refere-se a alguém dotado de profundo conhecimento das artes. Max J. Friedländer, em seu clássico *On Art Connoisseurship*, compara o conhecedor com o *sommelier* e a arte com vinho.

[20] O sexto e o sétimo sentido do especialista em arte barroca e bizantina Richard Krautheimer (1897-1994) estavam na língua, devido ao fato de ele lamber as esculturas, e ao lambê-las ele sabia distinguir as autênticas das falsas. Cumpre informar que não há nenhum estudo científico sobre os gostos dos mármores. Ele deveria ter escrito sobre essa perícia tão autêntica.

[21] Eudel escreveu o que talvez seja o primeiro livro dedicado a falsificações de obras de arte. Trata-se de um manual para colecionadores: *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, de 1884. O livro foi traduzido para a língua espanhola em 1947.

mundo da arte foi pulverizado com informações imprecisas na tentativa de instalar a paranoia[22] e o perigo onipresente: "mais de 60% do que examinou não era ao menos o que deveria ser", declarou Thomas Hoving (1996, s/p.), conhecido por ser obcecado por falsificações. "Tenho que saber quais são reais", afirmou. Na concepção de Hoving, a falsificação adquiriu a propriedade de irrealidade e, dessa forma, poderia ser banida. A atitude a ser adotada era negar completamente o falso.

Não raras vezes a literatura sobre a falsificação é apresentada como anedota ou como informação imprecisa. Demonstrar o quanto o assunto é obscuro e um problema onipresente parece ser a paranoia que motiva alguns conhecedores ao tratar do tema. Dado o exposto, essa esquizofrenia produziria a caça ao falso. Os caçadores autodenominaram-se *Fake-Busters*. Sandor Randnóti enfatizou o caráter neurótico e a cegueira hermenêutica da literatura da caça ao falso, pois a agenda desses caçadores era tentar neutralizar a falsificação, reduzindo a dados detectais ou ao objeto do crime. Não possuíam afinidade em compreender a falsificação como dinâmica de um sistema próprio, talvez paralelo à arte (RANDNÓTI, 1999).

Se, por um lado, a caça ao falso foi iniciada pelos conhecedores, para os filósofos, tais como Nelson Goodman e Arthur Danto, a falsificação foi usada como plataforma para lançar as suas teorias sobre o mundo da Arte. Esses filósofos encontraram o duplo perfeito, tão temido por Platão, que ventilou e renovou as teorias da arte. Mas esse é um assunto para um outro momento, da mesma forma que a literatura sobre o falso pela ótica dos falsários.

A moderna obsessão pela autenticidade aceita a falsificação como um *enfant terrible* do mundo da arte, produto realizado por uma mente distorcida e que deve ser liquidado ou isolado. O impacto da redução factual é um pré-requisito para que um fenômeno complexo como a falsificação seja exposto como um problema prático e supostamente solucionável pela redução material. Ou seja, pela destruição.

VI

A descoberta da falsificação torna imediatamente execrável a obra antes admirada. Para o *connoisseurship*, trata-se apenas de um truque barato que é revelado, pois sua inteligência superou a do criminoso. Ele pode

[22] A afirmação de que 40% das obras de artes são falsas é por si só uma incógnita. Essa informação foi tão difundida que é difícil identificar quem a proferiu pela primeira vez. Por ser tão repetida parece que aderiu *status* de verdade e por esse motivo pesquisadores repetem essa informação exaustivamente. Contudo, trata-se apenas de uma especulação genérica e não de argumentação científica.

invocar a lei solicitando que a fraude seja destruída, preferencialmente pelo fogo, para aumentar a liturgia. Provavelmente, conseguirá satisfazer-se pois essa solução foi e ainda é amplamente aplicada.

O poder de purificação do fogo para combater a infecção da falsificação não é apenas um clichê retórico. A destruição de falsificações a mando de tribunais é uma prática de longa data em países em todo o mundo. Destruir obras consideradas fraudulentas corporifica um julgamento inquestionável, irreversível e irredutível no qual tribunais decidem se uma obra deve existir. Em vez de armazenada nos porões da ignomínia da história da arte, o confisco legal e a queima por contrafação tipificam a falsificação de obras de arte como um produto semelhante à pirataria, algo a ser destruído.

Mesmo que seja de conhecimento comum que as atribuições realizadas por especialistas ou por herdeiros legais nem sempre envolvem conjecturas, e na história da arte são vários os exemplos de atribuições equívocas ou erradas, a destruição de obras de arte contestadas configura sanção irrevogável. É temerário, para dizer o mínimo, infligir sanções definitivas em julgamentos, principalmente se a base das acusações é subjetiva.

O desejo de reprimir o falso leva a uma visão de túnel em que o repressor apenas vê a obra e sua referência, desconsiderando outros elementos. Como exemplo dessa visão restrita e do disparate da destruição das obras, podemos citar o caso narrado por Edward Dolnick: um colecionador incinerou um Rembrandt cuja autenticidade foi contestada pelo fato de a pintura ter sido feita sobre um painel de mogno. Imagine-se agora a frustração ante a descoberta dos historiadores de arte: o mogno era, de fato, usado em caráter excepcional pelos pintores holandeses do século XVII (DOLNICK, 2008). Subsiste a pergunta: se ele queimou uma obra genuína de Rembrandt em vez de uma mera falsificação, ele cometeu crime contra a propriedade cultural?

Se havia esperança de que a mente das pessoas fosse iluminada pela fogueira acessa com um Rembrandt, ela foi frustrada. O espírito do piromante ainda permanece aceso e insaciável. Christopher Wright[23] tentou demonstrar que a obra *Fortune Teller*, de Georges la Tour (1553-1652), do Metropolitan, é uma falsificação moderna e, em sua opinião, era sábio acender a lareira com essa pintura. Os modos de Wright fariam com que Savonarola[24] se sentisse orgulhoso, pois parece não ser proveniente

[23] Ver as duas últimas sentenças do livro: WRIGHT, Christopher. *The Art of the Forger*. New York, Dodd Mead, 1985. Nele, pode ser lido: "Se todos fossem consignadas as chamas amanhã a sua perda dificilmente seria notada. Toda uma serie de grandes pintores teriam seu trabalho purgado da escória com a qual eles foram corrompidos".

[24] Iconoclasta renascentista. Foi protagonista no evento que ficou conhecido como *A Fogueira das Vaidades*.

de uma mente sã queimar partes de uma coleção para salvaguardar o restante.

Foge do alcance do olhar dos piromaníacos que destruir obras falsas não diminui a quantidade de obras falsificadas. Pior: em meio a esse esforço inútil, obras genuínas podem ser destruídas. Falsários são temerários diante dessa atitude, parecem saborear a paralisia que ataca o julgamento dos peritos que, numa atitude desesperada, arriscam destruir obras duvidosas com a finalidade de salvaguardar a idoneidade de uma coleção.

Geert Jan Jansen salvou a sua coleção de pinturas do fogo. Quando foi preso em 1994, na França, 1.500 obras de arte foram apreendidas na casa de leilão de Jan Van de Bergen. Os policiais franceses descobriram que esse era um dos pseudônimos utilizados por Jansen para comercializar obras de arte falsas. Ele foi detido por seis meses, mas foi absolvido por falta de provas. Parece que ninguém havia se arrependido de comprar as suas pinturas fraudulentas. Apenas no ano 2000 as autoridades francesas conseguiram reunir provas para processar Jansen. Treze reclamações foram coletadas, das quais restaram apenas duas, pois as outras onze pessoas haviam se arrependido de depor.

Na tentativa de prendê-lo, a corte francesa informou-lhe que poderia buscar a sua coleção, mas ele, com medo da prisão, manteve-se na Holanda. Dessa forma, não houve outra saída senão ameaçar Jansen de que toda a sua coleção seria queimada. Ao que consta, ele solicitou, por intermédio de seu advogado, às autoridades que não destruíssem as obras, pois havia obras originais junto com as falsas. Os especialistas não puderam distinguir o que era autêntico do que era falso; por isso, a coleção ainda continua preservada. Há notícias de que algumas obras foram reenviadas ao castelo de Jansen, que possui doze ateliers (um para cada pintor que ele falsificava).

Jansen demonstrou a paralisia da ciência diante da falsificação, pois parece que os especialistas não estão preparados para lidar com uma falsificação profunda. A literatura sobre o falso trabalha com falsificações descobertas, com casos que falharam como falso. Mas se uma falsificação não falhar como falso, como podemos entender os seus significados?

VII

A rejeição da obra em razão da autenticidade desmerece qualquer princípio em que o canal estético deveria estar anteposto à apreciação da arte. Em realidade, se o julgamento fosse baseado na apreciação estética, a raridade e a forma do objeto não deveriam alterar após a atribuição de autenticidade. O que percebemos é que os julgamentos não se firmam ou

se baseiam em informações, muitas vezes imprecisas, mas sim em informações puramente acidentais. A obra como suporte da autenticidade é um contrassenso da arte.

O choque de descobrir que uma obra de arte em realidade é falsa é uma experiência estética. Descaracterizar essa realidade é reduzir o falso a objeto do crime e cegar deliberadamente ao despropositado apego à autenticidade. Agir como se nada tivesse acontecido ou destruir o falso em nada explica o que aconteceu ou o que deve ser feito com uma falsificação quando descoberta. Essas ações derivam da necessidade de converter o próprio choque em uma ação domesticada, parte da tentativa de se livrar do dissabor moral de reconhecer que o falsário foi mais esperto. Aceitar que foi engano e reconhecer que uma fraude foi bem-sucedida é uma atitude madura demonstrada por poucos.

O choque em descobrir que uma obra é falsa tipifica a sua ação dramática. O falso será admirado pelo seu poder de balanço, pela incerteza que gera, pois não é uma obra domesticada e nem pode ser. O efeito de choque permite abalar as convicções, é um convite a contemplar a obra, não da maneira ingênua do amador devoto à fraude, mas pelo reconhecimento maduro de que houve um engano.

A preservação das obras falsas pode contribuir para que se aprenda sobre o artista forjado e se evite futuras fraudes; para nos encorajar a aceitar aquilo que não podemos controlar. Essa riqueza é perdida pelo anseio em eliminar o engano. A busca pelo controle de tudo é uma atitude autocentrada. Os autocentrados só veem a si mesmos; a realidade é o reflexo de sua vaidade, e a aversão à falsificação é a fúria por não ver a sua face no espelho.

Podemos ainda apelar para o fato de que pode não existir uma obra puramente genuína, em consequência de todas as obras que foram consideradas falsas ou dos atos intrusivos realizados em cada objeto cultural no decorrer dos séculos. A vida de uma obra de arte não é isenta de acidentes. A quantidade de restaurações e as práticas de preservação podem ter adulterado a originalidade de uma obra antiga. Não há gradações de autenticidade. Se a autenticidade for concebida como conceito imaculado, percebemos que está em risco mais do que apenas as obras fraudulentas, pois obras equivocadamente atribuídas podem ser indexadas como falsas e assim destruídas. Nesse sentido, os próprios conhecedores colocaram-se numa situação aporética, pois o seu conceito de autenticidade é uma ilusão e não pode aderir completamente ao mundo real. Obras de arte dificilmente partilham de uma unidade criativa.

Assim, é possível afirmar que o que há é uma diferença de graus de autenticidade. Quantas vezes a mão do artista que assinou a obra deveria

tocá-la para determinar que ela seja autêntica? Se não se pode mensurar isso, então a compreensão do todo fica comprometida, e o conceito deve ser revisto, dada a sua fragilidade.

Vale lembrar que o falso não é propriedade do objeto, nem do autor. A falsificação é uma imagem artística cuja origem real está completamente escondida atrás de uma aparência fictícia.

VIII

Desde a década de 1970, tornou-se visível um encantamento pelo falsário. Filmes, séries, romances e obras fictícias apresentam o falsário e a fraude em seus mais diversos planos. Essa postura demonstra uma tentativa de encarar a falsificação e não em escondê-la, reconhecendo uma certa genialidade esquecida.

Aparentemente, distante da visão restritiva, instituições e o mercado de arte especulam os poderes do falso, exibindo obras fraudulentas na intenção de atrair público. A falsificação é apresentada ao lado de outras atividades criminosas, tais como a pirataria e a falsificação de moedas. Contudo, exibir obras fraudulentas no estado da contrafação parece ser uma nova forma de pensar o falso, o engano e o erro.

Desde 1990, museus vem explorando essa espetacularização em torno do falso e do falsário. Revistar os erros cometidos por especialistas parece ser a nova tendência, da mesma forma que falsários conquistam os seus quinze minutos de fama após cumprirem as suas obrigações legais[25]. Seja como for, as exposições que pretendem expor a falsificação em estado de contrafação dificilmente serão inéditas, pois as obras, possivelmente, já ocuparam espaços em museus de destaque.

IX

A falsificação é uma atividade nociva, o que torna difícil enquadrá-la fora ou dentro da arte. Não há sabor em ser vítima de atos ilusórios. Ninguém em suas capacidades mentais saudáveis gostaria de pagar o preço

[25] *Fälschermuseum* (Museu de Arte Forjada). Criado em 2015, este museu de arte "criminosa" é composto por pinturas falsas, não apenas de falsificadores de fama mundial como Han van Meegeren, Eric Hebborn, Tom Keating, Elmyr de Hory, David Stein, Konrad Kujau, Edgar Mrugalla, Lothar Malskat, Tony Treto, mas também dos chamados "Falso-autêntico"', como Schiele, Rembrandt, Matisse, Chagall, entre outros. *Fake? The Art of Deception* (1990), exposição organizada pelo Museu Britânico, permitiu ao público observar falsificações de cada período, local e tipo, muitas delas provenientes das reservas do Museu Britânico. Um catálogo de "erros", produzido por Mark Jones, pretendia purgar o espírito negativo que guiou os projetos anteriores no qual as falsificações eram ocultadas do público.

de um original por um falso. É natural que o sujeito que se sinta ofendido, considere errado e queira combater tal ato.

O silêncio e a rejeição total foram outrora as respostas dadas diante do falso por conhecedores. Se é possível argumentar que uma obra é falsa, é preferível destruí-la; se não se consegue, é melhor se calar. O choque, a incerteza e a própria irreversibilidade das medidas causadas pela falsificação produzem essa postura. Da mesma forma que uma pessoa após um trauma pode ficar sem voz, muitos colecionadores e peritos estão em silêncio sobre a falsificação. Esse silêncio muitas vezes é fruto do sigilo firmado entre as partes de um processo. Em outras decorre da vergonha por ter sido engando. O fato do falso estar associado ao baixo valor de mercado não justifica a declaração de possuir obras fraudulentas. Contudo, mais cedo ou mais tarde esse silêncio terá que ser quebrado.

Museus têm o compromisso com a verdade histórica e, por isso, deveriam apresentar o falso, o duvidoso e o erro. Mesmo que a falsificação promova a incerteza, o conhecimento de obras fraudulentas possibilita o preenchimento de lacunas espaçadas pela falsa ou ausência de compreensão que outrora se teve sobre episódios históricos. É importante considerarmos que o engano e o erro são também partes indexáveis da própria história cultural, pois a história não é apenas preenchida por atos éticos e verdadeiros. A falta da compreensão desses elementos compromete o entendimento do todo. Temos que ter em mente que o verdadeiro é um ponto de chegada, não um ponto de partida. Peritos e historiadores apregoaram o "efeito da verdade", mas não o verdadeiro. Por esse motivo, os museus deveriam funcionar como entidades capazes de produzir a manutenção da verdade, e não como entidades ideológicas e ressentidas por um dia terem sido engadas por escroques.

Coexistem várias possibilidades de se analisar o tema. Pensar o falso como um motor capaz de gerar questões interessantes sobre a arte não é sinônimo de defender o ato de falsificar. Mesmo havendo uma pluralidade de pensamento, ainda estamos presos ao julgo moral. A arte, porém, não é fruto da moralidade, e os museus deveriam prezar pela transparência e pelo acesso às informações ao apresentar, sem discriminação, esse tema. Por todo o exposto, faço votos para que isso em breve aconteça e sem nenhum maniqueísmo.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Sobre a Mentira*. De Medacio. Trad. Tiago Tondinelli. São Paulo: Ecclesiae, 2016.

_____. *A mentira*. Contra a mentira. São Paulo: Paulinas, 2018.

CONRADO, Marcelo Miguel. *A Arte nas Armadilhas dos Direitos Autorais*: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade. Tese (Doutorado em Direito) –Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2013.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2005.

DOLNICK, Edward. *The Forger's Spell*: A True Story of Vermeer, the Nazis and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century. New York: Harper Collins, 2008.

EUDEL, Pablo. *La Falsificacion de Antiguidades y Objetos de Arte, Alteraciones* – Fraudes y Adulteraciones descubiertas. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.

FRIEDLANDER, Maz J. *On Art and Connoisseurship*. Boston: Beacon Press, 1942.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Editora Gradiva, 2006.

HOVING, Thomas. *False Impressions*: The Hunt for Big-time art Fake. New York: Simon and Schuster, 1996.

_____. *The Forgery Boom, by Connoisseur*. New York: Kentucky New Era, 1986.

ISNARD, Guy. *Vrai ou Faux? Les enquetes du Sherlock Holmes de la Peinture*. França: Robert Laffont, 1947.

LAPATIN, Kenneth D. S. *The Case of the Getty Kouros*. Notes in the History of Art. Special Issue on Forgeries of Ancient Art. California: J. Paul Getty Museum, Hidryma, vol. XX, n. 1, p. 43-53, 2000.

LENAIN, Thierry. *Art Forgery*: The History of a Modern Obsession. London: Reaktion Books, 2012.

PLATÃO. *República*. Trad. Anna Lia de A. A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006

RADNÓTI, Sandor. The Fake: Forgery and Its Place in Art, Translator by Ervin Dunai. Lanham. London: Rowman & Littlefield, 1999.

RUBIN, Patricia Lee. *Giorgio Vasari*: Art and History. London: New Haven, 1995.

VASARI, Giorgio. *Le opere di Giogio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Giovanni Milanesi*. Paola Barocchi: Florence, 1973.

_____. *Vidas dos Artistas*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

STOICHITA, Victor I. *A pelle di Michelangelo*. Humanistica: An international Journal of Early Renaissance studies. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, vol.III, p.68-80, 2008.

VACANT, Alfred; MANGENOT, Eugène; AMANN, Emile. *Dictionnaire de théologie catholique*, v. XVIII. Paris: Letourzey, 1937.

WRIGHT, Christopher. *The Art of the Forger*. New York: Dodd, Mead, 1985.

A REVOLUÇÃO RUSSA E A CRIAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Antonio Albino Canelas Rubim[1]

RESUMO

Este texto, elaborado pouco depois do centenário da Revolução Russa (2017), busca analisar os enlaces entre política e cultura nesse momento singular da história. As relações entre cultura, Rússia e revolução, além das mutações das posições do Estado e do partido, permitem formular a hipótese de que a inauguração das políticas culturais no mundo ocidental ocorreu no período revolucionário soviético. A tese de que muitas das atitudes, institucionalidades e temáticas imanentes às políticas culturais se inauguraram naquele processo, entretanto, não torna possível afirmar o nascimento das políticas culturais devido aos retrocessos impostos pela instrumentalização da cultura pela política que ocorre, em especial, com a ascensão de Stálin. Para que tais inaugurações permitissem o surgimento das políticas culturais seria preciso que as inovações se articulassem, se desenvolvessem e se consolidassem, o que não ocorreu devido ao retrocesso stalinista.

Palavras-chave: Políticas culturais. Revolução Russa. Conceito de políticas culturais. História das políticas culturais. Estado e cultura.

ABSTRACT

This text, written briefly after the centenary of the Russian Revolution (2017), seeks to analyze the links between politics and culture in that unique moment in history. The relations between culture, Russia and revolution, as well as the shifts in the positions of the state and the party, favor the formulation of the hypothesis that the inauguration of cultural policies in the Western world occurred in the Soviet revolutionary period. The thesis that many of the attitudes, institutionalities and themes immanent in cultural policies were inaugurated in that process, however, does not make it possible to assure the birth of cultural policies, due to the setbacks imposed by the instrumentalization of culture by the policy that occurs, in particular, with the rise of Stalin.

Keywords: Cultural policies. Russian revolution. Concept of cultural policies. History of cultural policies. State and culture.

[1] Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinar em Cultura (CULT). Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ex-Secretário de Cultura do Estado da Bahia.

Diversos eventos e publicações colocaram em cena os avanços, os problemas e a radicalidade da Revolução Russa – movimento singular de transformação da sociedade – cujo centenário foi comemorado em 2017. Apesar de alguns lançamentos editoriais, as relações entre cultura, políticas culturais e Revolução Russa continuaram esquecidas, reafirmando o que já é conhecido: a escassez de estudos acerca do tema (WILLET, 1987, p. 77). Este texto busca enfrentar este quase vazio: os enlaces entre cultura, políticas culturais e Revolução Russa.

Estudiosos das políticas culturais costumam datar sua emergência no cenário mundial, ou mais precisamente ocidental, entre os anos 30 e 60 do século XX. Xan Bouzadas Férnandez lista como marcos inauguradores, com pesos diferenciados, das políticas culturais: as missões pedagógicas da República Espanhola nos anos 1930, o *Arts Council* na Inglaterra nos anos 1940 e o Ministério dos Assuntos Culturais na França em 1959 (FERNANDÉZ, 2007). Já Urfalino (2004) vê as políticas culturais como uma invenção francesa. Não cabe no texto adentrar na discussão. Antes, torna-se necessário sublinhar que o nascimento das políticas culturais requer a transformação nas longínquas conexões entre política e cultura.

Da instrumentalização da cultura com finalidade política, nascida em tempos antigos, passa-se no século XX também ao uso da política com fins culturais. Martin Feijó (1983, p. 9) assinalou perspicazmente que "Não se pode confundir cultura a serviço da política com política a serviço da cultura". A distinção, tênue e nem sempre fácil de ser realizada, abre a possibilidade da inauguração das políticas culturais.

Do diálogo entre Revolução Russa e nascimento das políticas culturais surge a questão que orienta a escritura do texto: entre as realizações da Revolução Russa pode-se incluir a antecipação do aparecimento das políticas culturais no mundo? A hipótese da floração de políticas culturais no seio do movimento revolucionário de 1917 merece ser analisada e discutida, pois um conjunto significativo de manifestações político-culturais presentes naquele movimento de transformação da realidade permite imaginar tal conexão.

DILEMAS DA REVOLUÇÃO RUSSA

Antes de debruçar-se sobre a questão formulada anteriormente, faz-se necessário uma rápida viagem por algumas características e discussões que conformam a Revolução Russa.

Um debate internacional instalou-se no seio dos partidos sociais-democratas, que organizavam os trabalhadores na época: é possível ou não a revolução acontecer em um país atrasado em termos capitalistas, como

a Rússia daquela época? A rigor, tratava-se de pensar a possibilidade de realizar a revolução proletária sem que antes o país tenha vivido uma revolução burguesa. A maioria dos partidos e lideranças sociais-democratas negaram tal alternativa. Mesmo na Rússia não houve consenso: bolcheviques e mencheviques divergiram profundamente sobre o assunto. Lenin e os bolcheviques subverteram o possível e anteciparam a revolução na Rússia: depois da Revolução de Fevereiro, que derrubou o czar, eles protagonizam a Revolução de Outubro, com a tomada do Palácio de Inverno, que no calendário ocidental, não vigente na Rússia naquele tempo, aconteceu em 5 de novembro de 1917 (REED, 2017; REIS FILHO, 2003).

A revolução antecipada demonstra singularidade histórica de processos de transformação, enfatiza sua dimensão política e se contrapõe ao determinismo econômico, mas produz um leque nada desprezível de problemas, que perpassam a Revolução Russa e seus desdobramentos. Os bolcheviques, organizados e disciplinados, atuaram com vigor na complexa conjuntura, mas naqueles anos não passavam de um pequeno partido, com pouca inserção no campesinato, imensa maioria do povo russo, e no campo da cultura. John Reed (2017, p. 276) escreve que "praticamente toda a intelectualidade era antibolchevique". Jean Michel Palmier (1976, v. 3, p. 269) tem visão semelhante. Para ele, as poucas associações que reuniam artistas em sua maior parte "[...] eram hostis ao governo e estavam decididas a boicotá-lo por todos os meios". Aleksandr Mikhailov (2008, p. 211-212), depois de relatar o fracassado convite do Comitê Central para uma reunião com artistas e intelectuais ("compareceram não mais que 10 pessoas"), anota que a esmagadora maioria da intelectualidade "[...] saudou a Revolução de Fevereiro, mas com inquietação recebeu a de Outubro". Esse desafiador contexto político-cultural ambienta a Revolução Russa.

A Primeira Guerra Mundial e depois a guerra civil agravam ainda mais a situação e a vida da população. Na complicada circunstância histórica, as relações entre transformação da sociedade e democracia provocaram discussões. Rosa Luxemburgo (1975, p. 58-59), partidária da revolução, escreveu texto profético em 1918. Ela apontou os riscos da ausência de democracia para a revolução. Rosa afirmou que, sem vida política, a paralisia apodera-se fatalmente dos movimentos vinculados à revolução e do próprio partido, resultando em ditadura. O deslocamento do poder dos sovietes (comissões de proletários, soldados e camponeses) para o partido, deste para o comitê central e deste para o secretário geral bloqueou a revolução e abriu caminho para a ascensão autoritária da burocracia partidária e para o retrocesso político-cultural da revolução.

As desventuras da história posterior, ainda que tenham mobilizado inclusive traços já presentes no próprio momento revolucionário, não silenciaram a potência e novidade das questões trazidas pela Revolução Russa,

nem seu enorme impacto político e cultural internacional. Essa revolução conformou e balizou todo século XX. O ano de 1917 abalou o mundo (JINKINGS; DORIA, 2017). O "ano vermelho" repercutiu em todos continentes e muitos países, inclusive no Brasil (BANDEIRA; MELO E ANDRADE, 1967). Passados 100 anos, muitos dos dilemas enfrentados então pela humanidade na busca de um mundo mais humano continuam com impressionante atualidade.

CULTURA, RÚSSIA E REVOLUÇÃO

A cultura russa tornou-se relevante no cenário internacional no século XIX. Em diferentes áreas simbólicas, a Rússia se destacou. A literatura é exemplar nessa perspectiva. Notáveis escritores russos tiveram vigência mundial. O livro *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa* traça um amplo panorama da cultura russa nos séculos XIX e XX (FIGES, 2010). Desse modo, as duas revoluções russas, de fevereiro e de outubro, defrontaram-se com um campo cultural legitimado por sua criatividade e repercussão, mas retraído, devido ao atraso econômico, à desigualdade social, ao analfabetismo e à falta de liberdades, que contaminavam a Rússia. Como já se observou, a Revolução de Fevereiro, que destituiu o czar, teve grande acolhida no mundo da cultura, muitas vezes mobilizado contra o autoritarismo do regime vigente. Distinta atitude assumiu a maior parte da intelectualidade em relação à Revolução de Outubro: muitos se opuseram ou ficaram indiferentes e poucos apoiaram a revolução.

Apesar da postura favorável de alguns artistas e intelectuais reconhecidos, considerados "companheiros de viagem" por Trotsky (1969, p. 56-103) e por Serge (1989, p. 45;52), somente criadores culturais mais jovens estiveram com a Revolução de Outubro, entre eles a maior parte dos futuristas, simpatizantes da revolução desde o primeiro momento. Lunatcharski (1975, p. 160) reconheceu tal fato e, de imediato, estendeu a mão e apoiou os futuristas. Apesar da dramática situação inicial, a Revolução Russa conseguiu reverter o quadro e conquistar presença no ambiente cultural. Movimentos de vanguarda e populares, engendrados pelo clima revolucionário, além de importantes criadores, atestam o vigor cultural alcançado pela Revolução Russa. Na construção simbólica do mundo novo, podem ser lembrados: criadores e movimentos vinculados ao Proletkult ou às vanguardas, a exemplo de Maiakoviski e futuristas, construtivistas, produtivistas, Frente Esquerdista de Arte (LEF), Vsevolod Meyerhold, Eisenstein e o grupo Kinok, Boris Arvatov e Rodtchenko.

As mudanças culturais não se restringiram aos criadores e movimentos. A Revolução Russa, em sua radicalidade, pretendeu a transformação da vida e seus valores, inclusive na esfera do cotidiano. Ela assumiu uma

noção ampliada de cultura. Destacam-se nesse elenco de medidas aquelas comprometidas com a emancipação das mulheres. Wendy Goldman (2017, p. 63) escreve que "[...] a socialização do trabalho doméstico, a plena igualdade entre gêneros, a livre união e o definhamento da família tornaram-se o projeto bolchevique de transformação social e jurídica". Aborto, divórcio, não discriminação dos homossexuais estiveram entre as conquistas e medidas legais iniciais da revolução. Tais atitudes buscaram ser expressas por meio de soluções sociais e espaciais para construir um novo modo de vida, inspirando intervenções arquitetônicas que visaram a socialização das casas existentes e, pouco depois, o desenho de habitações adequadas ao estilo de vida mais coletivo. Os construtivistas da União dos Arquitetos Contemporâneos propuseram casas comunais. Vingaram experiências de edificações com zonas privadas e compartilhadas, como lavanderias, cozinhas, banheiros, comedores, escolas e habitações para crianças (FIGES, 2010, p. 534). Tais experimentos expressam bem a radicalidade cultural da revolução.

O Comitê Central do Partido Bolchevique, ao anunciar a composição do novo governo em 26 de outubro de 1917, liderado por Lenin, designou Anatole Lunatcharski para dirigir o Comissariado do Povo para Educação (*Narkompros*), responsável também pela área da cultura. O volume terceiro do livro de Jean Michel Palmier, *Lenine, a arte e a revolução, ensaio sobre a estética marxista*, contém um longo capítulo intitulado "A organização do Comissariado da Educação e das Belas-Artes" que analisa detidamente o *Narkompros*. Ele considera que a história do Comissariado "[...] constitui um dos capítulos mais fascinantes das realizações da jovem república dos sovietes" (PALMIER, 1976, v. 3, p. 255-299).

O *Narkompros* abrangeu de início, além da Educação, a Inspeção dos Teatros Imperiais, a Academia das Artes e os palácios reais (PALMIER, 1976, v. 3, p. 256). Diversos palácios logo se transformaram em museus, a exemplo do Palácio de Inverno (LUNATCHARSKI, 1975, p.71-72). Em 1920, a estrutura do Comissariado estava composta por cinco seções: organizacional; artística; científica, incluindo estudos superiores; educacional, agrupando ensino primário e secundário; e um departamento exterior, que abrangia: educação extraescolar, *Proletkult* e a ex-agência *Rosta*, um órgão de propaganda, antes ligado ao Comitê Central do partido. Completavam a estrutura, o departamento para a educação das minorias nacionais e as edições do Estado (PALMIER, 1976, v. 3, p. 262). A distribuição de parte dos seus 2.265 funcionários no ano de 1919 expressa, de algum modo, suas prioridades: 345 na administração de museus; 600 na música, no cinema e no teatro; 283 na educação; 64 na formação profissional; 40 nos estudos superiores e 30 na formação de professores (PALMIER, 1976, v. 3, p. 261).

Figes (2010, p. 538) considera que Lunatcharski e Bogdanov foram os dirigentes culturais da revolução. O primeiro comandou o Comissariado de 1917 até 1929 e o segundo dirigiu o *Proletkult*. A bibliografia consultada não autoriza a equiparação. O Comissariado e Anatole Lunatcharski têm atuações bem mais relevantes no período revolucionário. Palmier (1976, v. 1, p. 171;173) considera que Lunatcharski desempenhou "[...] um papel decisivo em toda política cultural da jovem república dos sovietes". Mais adiante, após reconhecer Lunatcharski como "[...] uma das figuras mais extraordinárias do mundo artístico e literário dos anos que se seguiram à revolução", Palmier escreve que Lunatcharski "[...] foi talvez a figura de proa da revolução cultural que se seguiu a revolução política". No terceiro volume de sua obra, Palmier (1976, v. 3, p. 255) avalia que a escolha de Lunatcharski para o Comissariado foi "particularmente feliz". Dedicado toda a vida à revolução, ele tinha paixão pela cultura, artes e filosofia e se definia "como um intelectual entre os bolcheviques". Figes (2008, p. 230) ressalta o contínuo esforço de Lunatcharski para aproximar a intelectualidade do novo governo e para lhe garantir liberdade de ação.

A postura de Lunatcharski em relação ao campo cultural e às artes tem um assumido critério político. O Estado deve reagir contra os "inimigos declarados do povo". Ou dito de modo mais cristalino: ele deve intervir contra criadores e obras contrárias à revolução. Mas não pode atuar privilegiando correntes entre criadores e obras. Para ele, as disputas culturais dependem da dinâmica própria do campo e não devem ser resolvidas e impostas de fora pelo partido ou pelo estado. Tal atitude exige que "[...] exista uma elevada cultura no próprio aparelho estatal" (LUNATCHARSKI, 1975, p. 34). Além de tais exigências acerca do partido e do Estado, ele, desde suas primeiras declarações ao assumir o cargo, enfatizou e necessidade de a sociedade e de o povo tomar iniciativas e "[...] desenvolver essa autonomia cultural" (PALMIER, 1976, v. 3, p. 285). A política de Lunatcharski visou sempre estimular a dinâmica do campo cultural e sua organização.

A atuação de Lunatcharski, em grande medida, orientou-se por tais concepções. Ele e o Comissariado navegaram em ambiente efervescente de agentes, correntes, obras, posições e polêmicas. Ele buscou interagir com todos os movimentos culturais que apoiavam e/ou simpatizavam com a revolução, mesmo, muitas vezes, tendo posições político-culturais diferentes das dele. A dimensão do texto impede o acompanhamento dessa rica trajetória e seus diálogos plurais, instigantes e, por vezes, tensos. A bibliografia elencada relata e analisa inúmeros episódios da desafiadora tarefa de Anatole Lunatcharski.

O compromisso dele com a cultura e o patrimônio é tão visceral que "notícias" acerca do bombardeamento e da destruição do Kremlin, da igreja de São Basílio e de outros monumentos em Moscou, durante a revolução,

levaram-no a pedir demissão do cargo. Essa atitude revertida quando se confirmou que se tratavam de boatos difundidos pelos inimigos dos bolcheviques (REED, p. 261; 383; 384). Diversas intervenções suas também convergem com a atenção ao patrimônio. Uma de suas primeiras ações no Comissariado foi proteger monumentos, recorrendo a trabalhadores e a membros da intelectualidade, mesmo distantes da revolução. Lunatcharski disse que edifícios de grande beleza, museus e bibliotecas eram "[...] agora propriedade do povo" (PALMIER, 1976, v. 3, p. 175). No texto "O poder soviético e os monumentos do passado", depois de defender a revolução da acusação de destruir patrimônio, ele lembra o trabalho do Departamento de Preservação de Monumentos Históricos e Obras de Arte, as restaurações realizadas e o enriquecimento do patrimônio, graças à transferência de obras de artes e monumentos de "palacetes rurais e mansões senhoriais" para museus (LUNATCHARSKI, 2017, p. 274-279).

A rigor, não se trata apenas da questão do patrimônio como hoje entendida. A discussão ensejada pelo pensamento crítico de transformação do capitalismo e pela Revolução Russa coloca em cena a postura frente às culturas passadas e presentes, perpassadas pela sociedade e pela luta de classes. Trata-se da questão da herança cultural, como ficou conhecida. Lunatcharski concordava com Marx, Engels e as maiores lideranças da Revolução Russa, a exemplo de Lenin e Trotsky, a respeito da defesa, crítica e criteriosa, da herança cultural; da necessidade de se preservar o patrimônio e de tornar o melhor da cultura herdada acessível às grandes massas trabalhadoras, excluídas dessas modalidades de cultura pela desigualdade sociocultural inerente à sociedade capitalista.

A convergência de visões de Lunatcharski com os dirigentes da revolução não se estendeu a todas dimensões da cultura. Lenin e Trotsky, em angulações distintas, não aceitaram os posicionamentos do *Proletkult* que, de maneira menos ou mais radical, desprezaram a herança cultural. Eles também não aprovavam a construção de uma cultura proletária, entendida como dimensão cultural da revolução. Lenin acreditava que o período de luta revolucionária absorveria todas as energias de proletariado, não restando "[...] tempo disponível para uma atividade criadora especificamente cultural" (STRADA, 1987a, p. 143). Trotsky (1969) pensava que, devido ao objetivo estratégico da luta política do proletariado, construir uma sociedade sem classes, a cultura a ser elaborada não poderia ser uma cultura de classe, mas uma cultura socialista.

A divergência de Lunatcharsky com eles não era apenas teórica. Lenin, por exemplo, temia que o *Proletkult* com suas formulações autônomas frente ao partido e ao estado "[...] se convertesse no ninho de uma heresia política" (LUNATCHARSKI, 1975, p. 16). Mais que isso, que ele desejasse concorrer com o partido, pois o *Proletkult* (1917-1932) era uma

organização político-cultural com presença expressiva nas massas trabalhadoras. Tal organização chegou a possuir de 300 a 500 mil filiados, além de contar com uma universidade proletária e núcleos culturais espalhados pelo território soviético (Willet, 1987, p. 87; Strada, 1987, p. 130). Lenin, um dos responsáveis pela submissão do *Proletkult* ao Comissariado, formulada e decretada em 1919/1920, vai solicitar ainda que sejam retirados os subsídios do governo à organização (WILLET, 1987, p. 86-87). Esses procedimentos desidrataram aquele movimento político-cultural. Trotsky reconhecia a importância do *Proletkult*, desde que significasse "[...] atividade cultural do proletariado, isto é, luta encarniçada para elevar o nível cultural da classe operária" (TROTSKY, 1969, p. 177). Uma visão favorável do Proletkult, próxima à posição de Bogdanov, pode ser encontrada nas páginas 196-208 do texto de Henri Deluy (1977). Sobre a temática da universidade proletária, consultar Bogdanov (1977, p.139-168).

Os dirigentes da Revolução Russa, a exemplo de Lenin e Trotsky, igualmente tinham dificuldades de aceitar as diversas e diferenciadas vanguardas culturais que aderiram à revolução, como futuristas, construtivistas, produtivistas etc. Lenin, de acordo com Lunatcharski (1975, p. 15-16), "gostava, em geral, da arte do passado, especialmente do realismo russo" e "[...] não prestou grande atenção, na sua maior parte, às novas gerações artísticas e literárias formadas durante o período revolucionário". Mas se referindo à Lenin, Lunatcharski (1975, p. 15) ressaltou: "Vladimir Ilitch nunca converteu as suas simpatias e antipatias estéticas" em diretrizes políticas. Palmier (1976, v. 3, p. 256) observa que o próprio Lunatcharski definiu a diferença entre sua postura político-cultural e a de Lenin: "enquanto este abordava todos os problemas como homem prático, com seu gênio político", ele os enfrentava como "filósofo e como 'poeta da revolução". Trotsky, sem dúvida, possuía mais conhecimento das vanguardas russas, como atesta seu livro *Literatura e revolução*. Ele criticava a "autossuficiência" delas e sua tentativa de fusão da arte com a vida, à modo de ultimato (TROTSKY, 1969, p. 119). Em boa medida, ele admitia as vanguardas em registro próximo aos "companheiros de viagem", nunca como cultura característica gerada pela revolução. Tais olhares perpassam a bibliografia, mais especificamente os livros de Palmier e de Mikhailov, que em sua biografia sobre Maiakovski traça um interessante panorama das conexões das vanguardas, dos futuristas e da Frente Esquerdista da Arte (LEF), com o poder soviético e, em especial, Lenin (MIKHAILOV, 2008).

A posição de Lunatcharski acerca da herança cultural o distanciava do *Proletkult* e das vanguardas, devido às posturas e críticas ácidas desses movimentos relativas às culturas passadas e presentes. Tais atitudes implicaram, muitas vezes, no desprezo e na negação de criadores e bens simbólicos. O distanciamento e a não adesão de Lunatcharski às concepções

do *Proletkult* e das vanguardas não inviabilizaram que ele dialogasse, reconhecesse a importância e apoiasse os movimentos, além de defendê-los de ataques do partido, de seus dirigentes e do governo.

A bibliografia elencada traz diversos exemplos da atuação do Comissariado nessa perspectiva. Em suma, Lunatcharski busca estimular a dinâmica da vida cultural, respeitando sua autonomia; a pluralidade de ideias, dentro dos limites políticos da revolução; e a diversidade de agentes e correntes existentes na cena. Nesse sentido, as opiniões e ações de Lunatcharski e do Comissariado nem sempre coincidiram com as do partido ou do governo. O Departamento de Literatura do Comissariado editou o poema "150.000.000", de Maiakovski contra a opinião de Lenin (MIKHAILOV, 2008, p. 268). Lunatcharski mostrou-se favorável à reincorporação de Dostoievsky ao cânone literário, tomando posição contrária a dirigentes soviéticos e alguns artistas e intelectuais, como Gorki (FIGES, 2010, p. 574). Outros exemplos poderiam ser acionados para mostrar as relações ricas e tensas vivenciadas naquela circunstância histórica.

As posturas de Anatole Lunatcharski permitiram aglutinar setores culturais bem distintos, ampliar o espaço da cultura no âmbito da revolução, aumentar seu apoio cultural e garantir certa abertura e liberdade. Entretanto, elas têm um efeito colateral nada desprezível. Elas transformaram-no em alvo de críticas advindas de diferentes segmentos, todos eles não contemplados pela adesão plena do *Narkompros* a suas posições. Nesse sentido, Jean Michel Palmier (1976, v. 3, p. 281) escreve: "Atacado pelas vanguardas e pelo *Proletkult*, Lunatcharski não o era menos pelos membros do partido". Dirigentes soviéticos acreditavam que Lunatcharski fosse adepto e partidário do *Proletkult* e/ou das vanguardas, a exemplo do futurismo, apesar da grande distância existente entre as suas concepções político-culturais e aquelas assumidas pelos movimentos. Sua abertura à convivência da diversidade de posições político-culturais, sintonizadas com a revolução, transmutava-se, por força da intolerância reinante em alguns setores culturais, em fragilidade para o *Narkompros*.

As críticas não impediram o desenvolvimento de relações. Apesar das divergências, Lenin respeitava Lunatcharski e percebia a importância de sua atuação no Comissariado. Mikhailov (2008, p. 231) considera que Lenin e Lunatcharski "[...] eram as pessoas mais sensatas do governo", pois "[...] entendiam perfeitamente que não era possível construir uma nova sociedade sem preparar a base para o desenvolvimento da cultura". Com relação à Trotsky, a situação era análoga. Em texto escrito em 1933, pouco depois da morte de Lunatcharski, quando ele ia assumir a embaixada soviética na Espanha, Trotsky (1969, p. 228-229) teceu elogios ao "erudito" e seus múltiplos talentos. Para Trotsky: "A doçura de seu caráter condescendente marcou a personalidade moral desse homem". Ele reconheceu

que: "Ninguém poderia substituir Lunatcharski na qualidade de Comissário do Povo para a Instrução Pública", pois ele mostrou "[...] que os bolcheviques não só respeitavam a cultura, mas procuravam conhecê-la.

O dirigente soviético, já banido da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas por Stálin, atribuiu a reaproximação de parte da *intelligentsia* ao trabalho do Comissário. O texto de Trotsky não comportou somente elogios, também compareceram críticas. Ele anotou o "lado diletante de sua natureza", que enfraqueceu sua voz crítica; suas dificuldades como "organizador da instrução pública" e certa flexibilidade, que possibilitou sua adaptação "[...] às mudanças que se verificaram na direção", acontecidas na década de 1920 com a ascensão de Stálin. Mas Trotsky (1969, p. 230) não deixou de observar que ele "[...] não se submeteu completamente aos novos senhores da situação", que permaneceu "[...] até o fim, uma figura estranha a seus quadros", pois ele "[...] conhecia muito do passado da revolução e do partido" e era "[...] muito instruído para diluir-se no seio da burocracia".

As conflitantes visões expressas sobre o *Proletkult* e sobre as vanguardas por Trotsky em *Literatura e revolução* não impossibilitaram Lunatcharski de considerar o livro "[...] uma esplêndida contribuição à nossa cultura proletária" (LUNATCHARSKI apud STRADA, 1987, p. 143).

As mutações que acontecem durante a década de 1920, tratadas mais adiante no texto, vão mudar profundamente o rico ambiente de debates, polêmicas e busca de alternativas no campo da cultura. Como observou Mikhailov (2008, p. 231), naqueles anos "[...] ninguém sabia ainda como agir", em especial no âmbito da cultura, dada a amplitude e grandiosidade de desafios colocados pela radicalidade da revolução. Em 1929, com a ascensão da burocracia e do stalinismo, o "liberal" Lunatcharski (MIKHAILOV, 2008, p. 544) não tem mais espaço para sua atuação plural. Ele pediu demissão do Comissariado. Para seu lugar foi indicado Litkens, totalmente afinado com o novo contexto político-cultural e institucional, estatal e partidário. Para ele, o Comissariado tinha "[...] encalhado em iniciativas culturais genéricas" e não se ocupou de questões sérias, como a educação técnica (WILLET, 1987, p. 87).

MUTAÇÕES DAS POSIÇÕES DO ESTADO E DO PARTIDO

A revolução antecipada surpreendeu a sociedade e a cultura, russas e internacionais. O próprio Partido Bolchevique, liderança da revolução, não tinha clareza de todas as medidas a serem tomadas, inclusive no campo da cultura. A construção das políticas específicas para as diversas áreas mostrou-se um desafio e uma fonte de experimentações notáveis. A criação imediata do Comissariado e a nacionalização de edifícios e obras de arte, em 25 de novembro de 1917, em conjunto com medida semelhante

relativa às propriedades rurais, tornaram-se atitudes significativas nesse contexto de indefinições e possibilidades (PALMIER, 1976, v. 3, p. 179).

Seguiram-se diversos decretos e ações para proteção de monumentos, preservação da herança cultural e para tornar a cultura acessível ao povo. Inventário das obras de arte foi elaborado. Os bolcheviques nacionalizaram palácios e os transformaram em museus (PALMIER, 1976, v. 3, p. 174-183). Em 1919, os teatros passaram a ser geridos pelo Estado (PALMIER, 1976, v. 3, p. 280). Intervenções aconteceram em outras áreas culturais. Especial ênfase dedicou-se ao cinema, uma das esferas simbólicas consideradas mais relevantes por seu impacto sobre a população. Lenin demonstrou "enorme interesse" pela cinematografia (LUNATCHARSKI, 1975, p. 17). A própria constituição do *Proletkult*, ainda que inicialmente não inscrita em registro estatal ou partidário, demonstrou a preocupação dos agentes revolucionários com sua atuação no campo político-cultural. No entanto, o quadro não pode ser pintado como algo idílico. No IX Congresso do partido, educação e cultura não estavam em pauta. Conforme Palmier (1976, v. 3, p. 291), elas não se colocavam entre os problemas urgentes a serem tratados em anos de guerra civil e de fome. Além disso, havia o desconforto com o *Narkompros*, pois ele "[...] utilizava muitos intelectuais sem partido". No outono de 1922, o governo soviético expulsou 160 membros de intelectualidade considerados contrários à revolução (MIKHAILOV, 2008, p. 310). Estas e aquelas intervenções demonstravam o caráter complexo, as tensões e limitações das políticas culturais empreendidas em uma circunstância altamente conflituosa, inédita e polarizada.

Não é objetivo deste texto acompanhar todo conjunto de medidas tomadas pelo governo revolucionário no âmbito da cultura. Os exemplos listados, longe de exaustivos, pretendem sinalizar que a questão cultural não estava esquecida, nem priorizada, nos horizontes do partido e do governo. Por exemplo, em primeiro de julho de 1925, o Comitê Central do já então Partido Comunista, mais importante órgão partidário, tomou uma resolução sobre a política cultural do partido, e, por consequência, do governo. O texto fala de "[...] uma tarefa mais complexa do que as outras"; recomenda que os "companheiros de viagem" sejam bem tratados e suas tendências respeitadas; afirma o combate às correntes anti-proletárias; encoraja autores proletários; ataca o desprezo à herança cultural e as tentativas de criar uma cultura proletária na marra (SERGE, 1989, p. 52). O partido declara-se a favor da livre disputa das escolas culturais e recusa-se a destinar a qualquer grupo o monopólio da atuação na área da cultura e, em especial, no campo editorial: "Conferir esse monopólio mesmo à literatura mais proletária por suas ideias seria matar essa literatura". O partido se colocou contra "[..] intervenções administrativas, arbitrárias e incompetentes na literatura". Victor Serge avalia o documento como "[...] uma excelente resolução" (SERGE, 1989, p. 53).

Sem dúvida, tal opinião deve ser considerada, em especial, se comparada com os decretos e deliberações que no final da década e início dos anos 1930 vão alterar drasticamente tais posicionamentos. No entanto, cabe assinalar que a resolução, junto com aquela outra decisão a respeito da autonomia dos embates político-culturais, não esconde uma nítida tomada de posição contrária às orientações do *Proletkult* e mesmo das vanguardas. Ela, no geral, está em sintonia com o pensamento cultural prevalecente entre dirigentes, como Lenin e Trotsky, e, em certo sentido, também do próprio Lunatcharski. Trotsky, em seu livro, escreveu que o partido não tem e nem pode ter decisões prontas sobre as diversas questões do campo da cultura. Ele afirmou que não há nesse registro motivos para precipitação e intolerância (TROTSKY, 1969, p. 121-122). Ele disse que a concepção marxista de condicionamento da arte não pode legitimar o desejo de "[...] dominar a arte por meio de decretos e prescrições (TROTSKY, 1969, p. 149). Ele reconheceu que a obra de arte deve ser julgada "[...] primeiramente, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte". Mas ressaltou que "[...] só o marxismo pode explicar por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística [...]" (TROTSKY, 1969, p.156).

Para Lunatcharski (1975, p. 77) "[...] o estado não tem a intenção de impor à força aos artistas nem suas ideias revolucionárias nem seus gostos". Ao mesmo tempo, por ser o dirigente político-cultural, não pode abdicar de interferir no campo cultural por outros meios como o convencimento, o estímulo e a educação. O governo, de acordo com sua visão, deve combinar salvaguarda da cultura e apoio à inovação cultural: "O governo nunca porá obstáculos ao desenvolvimento do novo, por mais duvidoso que seja". A atitude deve ser de prudência para evitar erros e "[...] não esmagar nada que, sendo digno de viver", mas todavia "[...] imaturo e pouco consolidado" (LUNATCHARSKI, 1975, p. 84). O poder soviético deve igualmente conjugar o acesso à herança cultural com o estímulo ao surgimento de "porta-vozes artísticos da alma popular" (LUNATCHARSKI, 1975, p. 95).

No final dos anos 1920 e início da década de 1930, a situação modifica-se brutalmente. Muitas das políticas culturais anteriores se quedam sem sustentação. O primeiro plano quinquenal de Stálin não se constituiu só em um programa de industrialização acelerada e coletivização da agricultura. Ele convocou "[...] todas as artes em uma campanha para a construção de uma sociedade nova" (FIGES, 2010, p. 564). A Associação Russa dos Escritores Proletários, recém-formada em 1928, funcionou como "[...] ala literária do plano quinquenal". Ela se concebeu como "[...] a vanguarda literária de uma verdadeira revolução cultural contra a velha intelectualidade". Em sua revista, a Associação declarou, sem mais, que a única tarefa da literatura soviética era retratar o plano quinquenal e a luta de classes (FIGES, 2010, p. 562).

Estavam abertos caminhos para a perseguição às vanguardas, que, segundo a Associação, ocultavam os inimigos burgueses (FIGES, 2010, p. 562). Tais campanhas foram tacitamente toleradas ou aprovadas pelos dirigentes soviéticos (WILLET, 1987, p. 105). O novo contexto forçou Lunatcharski a se demitir do Comissariado. Seu substituto está totalmente alinhado com tais procedimentos e posicionamentos. As obras de cultura independentes foram colocadas sob suspeita e as críticas passaram a ser encaradas como crimes. De modo veloz acontecem inúmeras mudanças. Em março de 1931, resolução do partido intitulada "Sobre a arte dos manifestos" introduziu a censura em todos os manifestos culturais (GÜNTHER; HIELSCHER, 1977, p. 12). Em 23 de abril de 1932, o Comitê Central lançou a resolução "Sobre a reestruturação das organizações literárias e artísticas". Todas as organizações existentes foram compulsoriamente extintas e se criaram associações unificadas por setores culturais, de caráter altamente oficialista. Segundo o documento, as entidades haviam se tornado "estreitas" e freavam o "impulso de criação". Com isso, ainda conforme a resolução partidária, as associações corriam perigo de se pautarem por um "isolamento sectário" e se afastarem das "tarefas políticas do presente", com destaque para a construção socialista (STRADA, 1987, p. 189).

Em outubro de 1932, na casa de Gorki em Moscou, aconteceu um famoso encontro que reuniu Stálin, outros dirigentes soviéticos e cinquenta personalidades do campo cultural. Na reunião, discutiu-se o realismo socialista (FIGES, 2010, p. 565). Pouco depois, em 1934, no Primeiro Congresso da União dos Escritores, foi aprovada a doutrina do realismo socialista, imposta a toda cultura soviética desde então (FIGES, 2010, p. 565-566). O realismo socialista não buscava retratar a realidade como ela existia, mas como deveria ser (FIGES, 2010, p. 566). Um dos formuladores do realismo socialista chegou a escrever: "[...] o artista do proletariado será não apenas o realista mais lúcido, mas também o maior dos sonhadores" (FADEIEV apud STRADA, 1987b, p. 188). A orientação imposta pelo partido preocupou-se com os conteúdos e os formatos. A decisão "[...] exigia sobretudo perspectivas otimistas e adesão a modelos artísticos do século XIX" (WILLET, 1987, p. 105). Até o final da década de 1930, o regime abandonou por completo a inquietação de atuar e inovar na dimensão político-cultural e abandonou todo e qualquer enfrentamento da questão da nova cultura demandada pela transformação revolucionária da sociedade, seja ela concebida como democratização da cultura burguesa progressista vigente, seja como cultura proletária ou socialista.

O regime se voltou para tradições nacionalistas russas do século XIX. A partir delas, distorcendo-as e empobrecendo-as, formulou o realismo socialista. As tentativas de construir uma cultura proletária sofreram

repressão; as inovações estéticas foram perseguidas como formalismo e o famoso herói positivo passou a frequentar toda as obras culturais soviéticas invariável e obrigatoriamente. A posterior radicalização do realismo socialista no chamado zdhanovismo empobreceu ainda mais a criação política-cultural, advinda da Revolução Russa. O assassinato de boa parte dos dirigentes da revolução soviética, decretada por Stálin por meio de "julgamentos" forjados, conviveu no tempo com a depressão da cultura. Vitorrio Strada, em texto intitulado "Do 'realismo socialista' ao zdhanovismo", analisou esse trágico momento da cultura russa (STRADA, 1987b). O retrocesso e a submissão plena da cultura à política efetivaram-se de modo completo.

REVOLUÇÃO RUSSA E NASCIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Como foi visto, a Revolução Russa colocou com toda radicalidade a questão do que fazer no campo da cultura. Nela, temas fundamentais do campo das políticas culturais vêm à tona. O que fazer com a herança cultural? Como encarar a possibilidade de uma nova cultura? Quais as configurações da nova cultura, caso ela possa ser construída? Quais são os agentes formuladores e realizadores das políticas culturais? Como o patrimônio cultural e a inovação da cultura devem ser tratados? Como ampliar o acesso da população à cultura existente? Como estimular o nascimento de novos criadores, em especial populares? Quais devem ser as relações entre Estado e sociedade nas políticas culturais? Qual a institucionalidade cultural necessária para desenvolver a cultura? Como formar equipes para trabalhar a questão cultural? Quais as fronteiras entre cultura e propaganda? Como se articulam cultura e técnica? A criação cultural deve ser livre ou tutelada? Como se relacionam cultura e política? Esse complexo conjunto de questões, de maneira certamente desigual, povoaram as disputas político-culturais da Revolução Russa. Naqueles anos foram: construídas estruturas institucionais; acionados recursos; elaboradas legislações; reunidas equipes; escolhidos dirigentes; realizados encontros e debates; definidos objetivos e metas; desenvolvidas intervenções articuladas, continuadas e sistemáticas; enfim, longo caminho se trilhou em direção às políticas culturais.

O turbilhão chamado revolução, pelas características apontadas, não tinha produzido respostas para todas aquelas perguntas ou para se locomover tranquilamente entre elas. Muitas das questões ganharam visibilidade, sem sequer produzir respostas satisfatórias ou mesmo sem ser capaz de formular algumas respostas. A revolução encontrou seus agentes sem um programa cultural elaborado e claro.

O mesmo foi construído com avanços, tensões e retrocessos, durante o processo revolucionário. As políticas culturais da direção soviética, instaladas no governo e no partido, foram perseguidas naqueles anos turbulentos. As dinâmicas da política e da cultura se aproximaram, repeliram, complementaram, conflitaram, tencionaram etc. Nessa complexa circunstância histórica inaugural, parece plausível propor a hipótese de que a Revolução Russa inventou as políticas culturais. Um conjunto significativo de ações, dados e ideias pode abalizar a hipótese. Em determinados instantes, em especial entre os difíceis anos de 1917 e 1924, tal hipótese esteve perto de ser confirmada. Os fatores constitutivos e delimitadores das políticas culturais estavam em cena e em processo de conformação. Parecia que a Revolução Russa também seria inauguradora das políticas culturais.

Os (des)caminhos trilhados pela revolução interditaram a completude do itinerário e os enormes retrocessos políticos e culturais fizeram que as belas promessas nesse campo se esvanecessem, dissipando as possibilidades de sua concretização em plenitude. O controle ferrenho da organização dos criadores culturais e de suas obras, entronizado em entidades e obras oficialistas, foi adensado pela imposição da censura, pela confecção arbitrária de regras canônicas para a elaboração da obra cultural e pela imposição de duros modelos. Em lugar da experimentação de conteúdos e formatos, base da criatividade, invenção e inovação culturais, a mera reprodução de ideias e formas alheias, pré-fabricadas, prontas e impostas a ferro e fogo. O colapso da rica cultura russa foi eminente e evidente, com exceções excepcionais. A "cultura" zdhanovista, seu "realismo socialista" extremado e sua "ciência proletária" não passaram de embustes, de pastiche cultural. Sacrificada a cultura, como falar em políticas culturais? A instrumentalização e subordinação completas da cultura à política bloquearam a dinâmica própria da cultura e a capacidade de existir políticas culturais, que requerem para sua floração a superação da unilateral submissão da cultura à política e a tessitura de uma circunstância virtuosa na qual a política passa, primordialmente, a ser meio para o desenvolvimento da cultura. A negação da hipótese de que a inauguração das políticas culturais no mundo ocidental ocorreu no período revolucionário soviético não pode - nem deve - obscurecer o instante mágico e singular da Revolução Russa, que produziu

criadores e obras culturais geniais e quase inventou as políticas culturais, por meio de um experimento prévio inovador, que não conseguiu subsistir ao autoritarismo stalinista.

REFERÊNCIAS

ARVATOV, Boris. *Arte y producción.* El programa del productivismo. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973.

ARVATOV, Boris. *Arte, produção e revolução proletária*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

BANDEIRA, Moniz; MELO, Clovis; ANDRADE, A. T. *O ano vermelho.* A revolução russa e seus reflexos no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOGDANOV, Aleksandr. *La science, l'art et la clase ouvriére*. Paris : Maspero, 1977a.

BOGDANOV, Aleksandr Aleksándrovitch. *La ciencia y la clase obrera*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977b.

DELUY, Henri. A. A. Malinovsky alias Verner, Riadovoi, Bakhmetev, Reinert, Maksinov alias Bogdanov. In: BOGDANOV, A. *La science, l'art et la clase ouvriére*. Paris: Maspero, 1977a, p.189-214.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERNÁNDEZ, Xan Bouzada. Acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales: arqueologías y derivas. In: *O Público e o Privado*, Fortaleza, n. 9, p. 109-147, jan./jun. 2007.

FIGES, Orlando. *El baile de Natacha.* Una historia cultural rusa. Barcelona: Edhasa, 2006.

GOLDMAN, Wendy. A libertação das mulheres e a Revolução Russa. In: JINKINGS, Ivana e DORIA, Kim (Orgs.). *1917. O ano que abalou o mundo.* Cem anos da revolução russa. São Paulo: Boitempo/Edições Sesc, 2017. p.63-76.

GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Escritos de outubro.* Os intelectuais e a Revolução Russa. 1917-1924. São Paulo: Boitempo, 2017.

GÜNTHER, Hans; HIELSCHER, Karla. Introdução. In: ARVATOV, Boris. *Arte, produção e revolução proletária*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p.7-20.

JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (orgs.). *1917. O ano que abalou o mundo.* Cem anos da revolução russa. São Paulo: Boitempo/Edições Sesc, 2017.

LUNATCHARSKY, Anatole. *As artes plásticas e a política na URSS*. Lisboa: Estampa, 1975.

LUNATCHARSKI, Anatole. O poder soviético e os monumentos do passado. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Escritos de outubro.* Os intelectuais e a

revolução russa. 1917-1924. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 274-279.

LUXEMBURGO, Rosa. *A revolução russa*. Lisboa: Ulmeiro, 1975.

MIKHAILOV, Aleksandr. *Maiakovshi.* O poeta da revolução. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PALMIER, Jean Michel. *Lénine.* A arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa: Moraes Editores, 1976. 3 v.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo.* A história da revolução russa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ROWBOTHAM, Sheila. *Mulheres, resistência e revolução*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976.

SERGE, Victor. *Literatura e revolução*. São Paulo: Ensaio, 1989.

STRADA, Vittorio. Da "revolução cultural" ao "realismo socialista". In: HOBSBAWM, Eric (Org.). *História do marxismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a. v. 9. p. 108-150.

STRADA, Vittorio. Do "realismo socialista" ao zdhanovismo. In: HOBSBAWM, Eric (org.). *História do marxismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987b. v. 9. p. 151-219.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

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

WILLET, John. Arte e revolução. In: HOBSBAWM, Eric (Org.). *História do marxismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 3. p.77-108.

ARTE MÁGICA: A FILHA BASTARDA DA MODERNIDADE

Ricardo Harada[1]

RESUMO

O presente artigo discute a influência decisiva de alguns traços da modernidade na formação da arte mágica moderna. A nova cosmovisão e o espírito da modernidade, em plena expansão no século XVIII, influenciaram de modo decisivo o surgimento da arte mágica contemporânea em sua forma plena, em meados do século XIX. O objetivo é mostrar que os fundamentos artísticos e o imaginário do qual a arte mágica se alimenta expressam os valores e o espírito da modernidade, bem como seus aspectos ocultos e marginais, mascarados pelo discurso oficial de seus porta-vozes, eminentemente céticos e racionalistas.

Palavras-chave: Mágica. Ilusionismo. Modernidade.

ABSTRACT

This article discusses the decisive influence of different aspects from Modern age in the formation of the modern art of conjuring. The new vision of the world and the spirit of time, whose climax happened in the XVIII century, had influenced in a decisive manner the advent of the contemporary art of magic in its full form, in the later XIX century. The article intends to show that the foundations and the imaginary in which the art of magic is based not only express the spirit and the values of Modern age, but also its occult and marginal aspects, hidden by the official statements of its own representatives, who are eminently skeptics and rationalists.

Keywords: Magic. Ilusionism. Modern age.

A mágica é uma arte performática pela qual um artista realiza acontecimentos impossíveis por meio de ilusões construídas artificialmente e da articulação engenhosa de técnicas secretas muito complexas. Tais técnicas combinam a destreza do prestidigitador, as ferramentas das ciências e tecnologias e as sutilezas da mente humana e suas falhas. Seu objetivo

[1] Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ilusionista, ator, diretor teatral e pesquisador independente. E-mail: ricardo-harada@hotmail.com.

final é causar no espectador o sentimento de espanto e de mistério, diante de um feito impossível ou aparentemente sobrenatural, cuja ocorrência rompe com a lógica e a concepção ordinária de mundo, no território da realidade da vida (HARADA, 2012).

Apesar de suas origens e traços formadores datarem de milênios, o surgimento da mágica, enquanto uma forma de arte coesa e autoconsciente, com um imaginário e discurso próprios, ocorre somente em meados do século XIX, condensada por aquele que mais tarde seria considerado o pai da arte mágica moderna: Jean Eugéne Robert-Houdin.

As pessoas dirigiam-se ao teatro de Robert-Houdin para se maravilhar com os experimentos e mistérios elegantemente demonstrados por ele. Ele não mais se apresentava como um mago, bruxo, cientista, físico, necromante, escamoteador, ou qualquer outra caracterização encarnada abundantemente por seus antecessores e contemporâneos. Em trajes de gala, Robert-Houdin apresentava-se como um cavalheiro educado, um artista que dominou todo o repertório da magia, da mecânica, da prestidigitação, da ciência recreativa, e apresentava-os em uma síntese poética deleitando plateias de todas as idades. O mistério e assombro provocados pelos experimentos eram os protagonistas exclusivos da apresentação, algo quase sem precedentes na história da mágica. De mera modalidade coadjuvante, a mágica, em sua nova configuração, tornou-se a protagonista dos espetáculos populares nos palcos de Paris, espalhando-se rapidamente por toda a Europa.

Essa síntese exigiu séculos de elaboração de diversas práticas heterogêneas que se condensaram nessa forma de arte, quando, finalmente, em meados do século XIX, sua finalidade se tornou clara e explícita: *entreter por meio da ilusão e do engano, de comum acordo com o espectador*. O mágico, por meio de sua arte, consegue imitar de forma extremamente realista fenômenos paranormais, acontecimentos impossíveis, efeitos mágicos, maravilhas científicas, feitos sobre-humanos e tudo o que possa provocar maravilha, assombro e curiosidade. Por um lado, o espectador sabe que aquilo é ilusão, por outro, o mágico realiza seus feitos de modo que pareçam reais a fim de provocar, de forma intensa e singular, a experiência real de assombro nas testemunhas.

Não há *suspension of desbelief*. O espectador de teatro sabe que o ator que interpreta Hamlet não morre de verdade em cena, mas apenas o personagem da ficção; ele suspende voluntariamente a incredulidade e pode desfrutar do sentido simbólico da estória, pois está isento de se preocupar com a integridade do ator que joga diante de seus olhos. Na mágica, as regras são outras. O mágico demonstra o

fenômeno como um experimento, apresenta as condições reais nas quais o acontecimento impossível ocorrerá. Se ele mata um pássaro e o ressuscita em seguida, deve se assegurar de que o espectador esteja convicto da veracidade da morte do pássaro e da realidade das condições ao redor do fato, assim como de que o pássaro outrora morto é o mesmo que agora voltou à vida. O espectador não faz a pergunta específica da arte do drama "o que irá acontecer?", mas "como ele fez isso?". Nesse jogo de ilusão, há quase uma disputa entre o ilusionista e o intelecto do espectador.

Essa arte só poderia dar frutos enraizada em um terreno propício, com condições adequadas ao seu desenvolvimento. Tal terreno é o da *modernidade*. No século XIX, os valores da modernidade já estavam assentados e estabelecidos como hábitos. O público dessa época, cuja mentalidade e cultura se assenta na nova visão de mundo desenvolvida ao longo de seus quatro séculos, estava preparado e ávido pela novidade. Mas o que chama realmente atenção é o imaginário no qual a arte mágica se embebeu para erigir seus alicerces e desenvolver seu discurso próprio. Se os elementos que compõem seu imaginário não estivessem circulando profusamente pela mentalidade europeia da época, a mágica jamais teria encontrado uma plateia que a acolhesse, nem teria tomado o rumo que seguiu.

É notável na opinião corrente de seus praticantes, bem como nos livros de história da mágica, uma visão segundo a qual a arte mágica seria produto do esclarecimento, da abolição das superstições, da ascensão da racionalidade e do ceticismo. Em uma época em que não mais se acreditava em bruxas, alquimia, astrologia, hermetismo, necromancia e em práticas afins, livre dos preconceitos ditos religiosos e irracionais, a arte mágica pôde prosperar como um entretenimento sadio, apreciado por uma sociedade esclarecida. No entanto, ao se observar mais atentamente as ideias, práticas e personagens circulantes no período, sobretudo no século XVIII, percebe-se que todo esse universo ocultista veementemente negado pelo discurso racionalista e científico dominantes não só estava em plena ebulição durante toda a Idade Moderna – desde o Renascimento até o século XVIII – como possui um elo oculto e inextrincável com a própria ciência e o pensamento moderno que o nega. Tal relação, extremamente complexa e um tanto embaraçosa, eclode de forma gritante na temática e em todo o imaginário que constituem a arte mágica e os espetáculos que a gestaram no século XVIII.

A arte mágica, essa filha bastarda da modernidade, tem em seu imaginário e constituição poética o espelho dos traços formadores da modernidade, sejam as qualidades proferidas como seus valores, sejam os elementos que são esotericamente criticados por seus propagandistas, mas por vezes praticado às escondidas pelos próprios luminares em questão.

A arte mágica, portanto, não só é a filha bastarda da modernidade, mas também é a ovelha negra da família, pelo simples fato de ser a única entre seus congêneres que é totalmente honesta quanto a sua desonestidade. Como a filha bastarda, desprezada nos cantos da casa, ela carrega em suas feições os traços inequívocos de sua linha paterna, que a acolhe a contragosto. Quanto mais cresce, mais notáveis são as semelhanças, ao ponto de não ser possível escondê-las dos demais. Assim se dá com os traços que compõem o imaginário da mágica que os dignitários da mentalidade moderna tentam varrer para debaixo do tapete, a fim de salvar a reputação ilibada da razão, das ciências e do esclarecimento conquistado a duras penas, a custa de tantas cabeças guilhotinadas.

Nunca na história humana, desde o surgimento do Cristianismo, prosperou tanto o ocultismo, a magia, o hermetismo, as doutrinas gnósticas, as sociedades secretas e as práticas semelhantes como na modernidade. O ceticismo crescente nos meios intelectuais mais festejados, entre outras coisas, serviu como disfarce, ou forma de autopersuasão hipnótica – aos modos de Mesmer[2] – para encobrir os escandalosos laços consanguíneos das práticas proclamadas supersticiosas e irracionais pelas tão excelsas ciências que delas derivaram[3]. Nunca as pessoas foram tão crédulas e susceptíveis a enganos pueris como nessa época.

Nos espetáculos e demonstrações realizadas pelos "proto-mágicos", conhecidos no período como físicos recreativos, *Quack doctors* ou professores de magia natural, essa mistura promíscua ocorre abundantemente entre os diferentes domínios supracitados. Demonstrações de autômatos, máquinas falantes, experimentos científicos elaborados, microscópios solares e anomalias naturais dividiam o palco com números de fantasmagoria, telepatia, magnetismo, além de truques clássicos de prestidigitação com cartas, bolas de bilhar, dados e moedas.

De onde surgiram esses espetáculos? Quais são seus antecedentes? Para responder a essas perguntas é necessário um recuo no tempo, a fim de compreender melhor a gênese das ideias circulantes no início da modernidade e identificar as raízes dessas formas de apresentação, que são indiscutivelmente responsáveis pelo surgimento da arte mágica moderna.

---

[2] Franz Anton Mesmer (1734-1815) foi fundador da teoria do magnetismo animal e da hipnose, também conhecida como mesmerismo.

[3] Um dos exemplos mais destacados é o caso de Isaac Newton. Voltaire foi o grande divulgador das ideias mecanicistas de Newton, processadas e extirpadas do corpo ao qual elas pertencem. Newton era eminentemente um alquimista e um teólogo, como se sabe hoje graças às descobertas de seus escritos e pelo estudo empreendido por historiadores sérios, como CHAMBERS (2018), DOBBS (1991), FANNING (2009), WEBSTER (1983) e WHITE (2012).

A APOTEOSE DA CURIOSIDADE E O TEATRO DA CIÊNCIA

Apesar das convenções ordinárias em relação à data de origem da Idade Moderna, não há consenso quanto ao início do fenômeno da modernidade. Segundo Eric Voegelin (2016, p. 171), "a notável mudança no ambiente intelectual por volta do século XVI não pode ser remontada a um único pensador ou acontecimento como causa". As terríveis transformações sociais, políticas e institucionais que derivaram das ideias modernas já estavam circulando profusamente no terreno da cultura, das artes e dos costumes de forma efusiva no século XVI e XVII, com suas sementes lançadas já no fim da Idade Média.

Como é possível verificar na magnífica obra de Paul Hazard, *A crise da consciência européia - 1680-1715*, a crise de consciência da modernidade culmina no século XVIII com a difusão de seus valores e costumes e é implementada de forma mais radical e definitiva depois das revoluções. A visão moderna do mundo se plasma no século XVIII em uma nova visão sistêmica do homem e do universo, expressando o desaparecimento e o esquecimento da cosmovisão e hábitos medievais. Ela incorpora um novo composto de sentimentos, marcados pela contraposição e repúdio aos modelos antigos.

Segundo Walter Pater em seu ensaio sobre Coleridge, "o pensamento moderno distingue-se do antigo por cultivar o espírito 'relativo' no lugar do 'absoluto' [...] Para o espírito moderno, nada pode ser perfeitamente conhecido, senão de modo relativo e sob determinadas condições" (PATER apud KIMBALL, 2016, p. 37). Surge, assim, pela primeira vez em muitos séculos, uma preocupação com o espírito da época e sua unidade. A modernidade é uma época autoconsciente, preocupada com a direção e o sentido de seu próprio tempo, marcada pelos novos valores professados em oposição aos antigos e pelo novo hábito de falar em nome da humanidade – sem, no entanto, consultá-la. O "espírito da época" é ele mesmo um sinal do espírito da época.

A expansão dos reinos pelo mar e a descoberta do novo mundo causaram um profundo impacto no imaginário europeu. O alargamento das fronteiras e a descoberta de outros povos, alheios à cultura europeia, foram ingredientes decisivos para a gradual mudança de mentalidade, agravada ainda pela fragmentação da Igreja com as Reformas anglicana, luterana e calvinista.

Com a invenção de Guttenberg, as ideias ganham asas e se espalham como o vento, não mais confinadas no silêncio dos monastérios e nas bibliotecas das universidades, mas acessível a todo aquele que sabia ler e podia obter livros e jornais, agora produzidos em massa. O público, antes seleto e especializado, agora não possui treinamento escolar apropriado.

Esse público despreparado é composto de reis, duques, aristocratas, como revelam as dedicatórias dos livros da época.

Aos poucos surge um novo corpo de convenções literárias, bem como de demonstração e prova científico-filosófica, além do uso da língua vernácula. A retórica toma o lugar da lógica. Com a nova consciência territorial e os novos meios de se espalhar informações, o imaginário europeu alargou suas fronteiras e se abriu para o novo, o desconhecido, bem como para o exótico, o estranho e o inaudito. Os relatos de viagem tornaram-se um gênero literário à parte, favorito entre os ávidos leitores da época, desejosos de saber sobre tudo o que se passa para além do quintal de seu continente. "Uma transformação se opera nos princípios regentes da vida. 'Se és curioso, vá viajar'" (HAZARD, 2015, p 22). O início da modernidade, portanto, é marcado pela adesão exacerbada a uma nova virtude: a *curiosidade*.

A palavra "curiosidade" (do latim, *curiositas*), derivada de *cura*, pode também se referir ao ornato do vestuário e a coisas relativas ao corpo. Ela se contenta com a superficialidade, com o vão conhecimento, com a informação epidérmica em detrimento da penetração na essência das coisas em busca da verdade. É uma permanente e insaciável insatisfação. Desde Aristóteles, passando pela patrística e pela sabedoria escolástica, a curiosidade era considerada um vício.

A virtude oposta à curiosidade é a *estudiosidade*. Derivada da temperança e regida pela prudência, a estudiosidade rege e ordena a busca reta da verdade. O aluno estudioso é aquele que se aplica apenas àquilo que é necessário e útil para o conhecimento da verdade, sendo esta regida, como dizia Aristóteles, pela verdade última, coincidente com o bem supremo, fonte da felicidade última. Já a curiosidade é uma perversão, uma desordem, o vício oposto à estudiosidade. O curioso prefere um estudo menos útil em relação àquele ao qual ele deve se aplicar; busca o conhecimento em fontes duvidosas e ilícitas, sem ponderação alguma quanto ao seu valor ou periculosidade; quer conhecer por conhecer, por um simples apetite lascivo do intelecto, sem que esse conhecimento o leve ao encontro com a verdade; por fim, cai na soberba ao renegar o princípio da sabedoria – a humildade – e busca conhecer verdades e domínios infinitamente superiores à sua capacidade. A virtude que move o espírito a conhecer, ao se perverter, torna-se mera vaidade, destinada apenas a entreter os sentidos e os apetites concupiscentes do intelecto.

É com esse novo espírito, movido pela curiosidade, que as ciências e o próprio conceito de magia se transmuta ao longo do período que compreende a modernidade. Na Renascença, abundam os tratados de Magia Natural, como os de Giovani Battista della Porta, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, para os quais a magia era produto da manipulação da matéria

sutil presente na natureza e, muitas vezes, da ação preternatural, de ordem demoníaca. As fronteiras não eram claras.

Esses tratados eram coleções de curiosidades, maravilhas, experimentos físicos e matemáticos. Na era barroca, junto à concepção de mundo que aos poucos se transformava, também se metamorfoseava a noção de magia. Para a mentalidade barroca, tudo é vaidade, ilusão, engano. Para crer na eficácia da magia natural, era preciso crer na verdade do visível. No entanto, para o barroco, o mundo é fábula e ilusão.

Sendo o mundo sensível suspeito e suscetível de dúvida – como acreditava Descartes, o maior expoente desse pensamento – o mago desaparece enquanto tal e dá lugar ao técnico, ao engenheiro, ao encenador. A partir dos fins do século XVI, os engenheiros, cenógrafos, pirotécnicos, mestres da maquinaria cênica e da ilusão teatral passam a ser chamados pelo epíteto de "mago" ou "feiticeiro", revelando pelo novo uso dos termos uma derrota da magia como ciência das maravilhas ou mesmo como feitiçaria. O público não se deixa mais iludir, pois, para o barroco, o próprio mundo é ilusão e teatro. Embora se refira a Pico della Mirandola, Jean-Françoise Niceron, em sua obra de 1652, *La Perspective Curieuse du Reverend Niceron Minime*, substitui o conceito de "Magia Natural" pelo conceito de "Magia Artificial", segundo o qual se "produz efeitos mais admiráveis e mais belos que a arte e a indústria podem chegar" (NICERON apud CAVAILLÉ, 1991, p. 55). De senhor da natureza, o mago passa a ser senhor e mestre dos artifícios.

Outra raiz barroca dos espetáculos dos proto-mágicos do século XVIII pode ser encontrada nos teatros de dissecação. Um desses teatros, certamente frequentado por René Descartes, revelava traços surpreendentes em relação à transformação da concepção metafísica de mundo no início da modernidade. Esses teatros não só eram uma representação arquitetônica de um microcosmos, como expressavam a vaidade do mundo, por meio da exposição de esqueletos e instrumentos de dissecação, acompanhados de placas com inscrições como "*vita brevis*", "*pulvis et umbra sumus*", "*memento mori*". O espetáculo era dissecação de cadáveres e a demonstração das engrenagens da vida. É notável e terrível a inversão operada nessas demonstrações: a vida era compreendida pelo cadáver; o ser era conhecido pelo confronto com seu próprio não ser.

Nesse ambiente mórbido, que atraia multidões de intelectuais e pessoas curiosas, também eram expostas outras curiosidades e maravilhas. O anfiteatro de dissecação de Lieden, por exemplo:

> [...] continha, além de seus esqueletos e do seu armário de instrumentos de anatomia, uma coleção de gravuras, bem como "raridades" da natureza e da arte (antiguidades, objetos exóticos, curiosidades naturais).

> Pode, portanto, ser incluído no número desses gabinetes de curiosidades, ou *Kunst und Wunderkammenrn*, que, ao tempo, se multiplicavam por toda a Europa. Hoje este tipo de coleções pode deixar-nos perplexos. [...] Trata-se, como são chamadas na época, de "maravilhas", de "raridades" ou, talvez de modo menos equívoco, de "curiosidades". As (*mirabilia*), na idade barroca, perderam seu caráter taumatúrgico ou mágico, e, se o seu conteúdo simbólico é efetivamente reafirmado, ou mesmo sobredeterminado, é-o apenas sob a forma de conotações, de representações que já não comprometem a essência do próprio objeto. (CAVAILLÉ, 1991, p. 26-27)

No anfiteatro, a ciência torna-se espetáculo público. As lições de anatomia, as demonstrações de instrumentos científicos e das maravilhas desmontam a máquina do corpo e do mundo. Não tardará o acréscimo de anomalias, autômatos e outras curiosidades ao espetáculo científico.

Os *gabinetes de curiosidades* eram inventários do mundo realizados à margem de qualquer operação analógica, com um pé no universo simbólico do Renascimento e outro na ciência positiva da modernidade. É a ascensão do método puramente taxonômico e heteróclito, em detrimento da ordem e da analogia com o mundo, representadas antes nesses teatros que nada mais eram do que o microcosmo do universo. Os novos critérios de seleção e classificação eram irredutíveis não só à hermenêutica simbólica, como também à própria taxionomia, que se desenvolvia paralelamente à primeira. Essa virada do pensamento representada nessas coleções de maravilhas, curiosidades, excentricidades, anomalias da natureza e objetos paradoxais revela antes de mais nada a crise epistemológica que marca a divisão de dois mundos radicalmente distintos. Eis aí a origem remota dos espetáculos populares dos físicos recreativos do século XVIII, que saem das universidades e prédios públicos para as tendas de feiras, misturando-se à prática dos prestidigitadores e jograis.

No século XVIII, houve um surto de espetáculos que visavam popularizar a ciência, propagando seus novos princípios e crenças à população menos esclarecida por meio do entretenimento. Gustavus Katterfelto, que se autoproclamou "Filósofo Divino e Moral" (DAWES, 1979, p. 61) no ano de 1781, na Inglaterra, demonstrava seus experimentos educativos com um microscópio solar – instrumento que projetava os micro-organismos ampliados em uma tela branca – seguido de números tradicionais de prestidigitação, por vezes revelados à plateia que pagava dois ou três *shillings* para sua própria educação.

Apesar de serem a atração principal e o chamariz para a plateia de populares e pessoas simples, essas curiosidades eram antecedidas por uma longa palestra filosófico-científica proferida por Katterfelto, que se anunciava como "o maior filósofo neste reino desde Sir Isaac Newton" (DAWES, 1979, p. 61). Tudo pelo bem da ciência. O Senhor Katterfelto, ao lado de

seu gato preto, que surgia do nada causando certo burburinho entre os mais supersticiosos, jogava com a ciência, com a magia e uma certa dose de histrionismo, deixando ao mesmo tempo a impressão de ser por um lado um médico esclarecido e por outro quase um demônio. As apresentações eram seguidas por consultas particulares e terminavam com a venda de elixires mágicos e remédios que curavam doenças, como o surto de influenza de 1782. Aqui, todos os domínios se confundem.

Os cientistas da renomada Royal Society também realizavam palestras e demonstrações, muitas vezes sendo ofuscados em popularidade ou até mesmo tendo seus aparatos e discursos plagiados por *Quack Doctors* como Katterfelto. Isso causou a perseguição incisiva, por parte da classe científica, a esses "artistas", como no caso do próprio Katterfelto, que, após ser preso por praticar charlatanice, amargou seus últimos dias na total miséria, agravada pela perda da popularidade desse gênero de espetáculo.

O francês Thomas Denton, demonstrador de autômatos e tradutor para o inglês da importantíssima obra de Henry Decremps, *La Magie Blanche Dévoilée*, em que eram revelados os segredos de Joseph Pinetti – o mais proeminente físico-prestidigitador da época – acabou sendo executado sob a acusação de falsificar dinheiro e causar incômodo aos seus secretos rivais. A intolerância atribuída falsamente aos tribunais eclesiásticos pelos esclarecidos da época eram praticadas por eles às escondidas com muito mais virulência. A nova moralidade moderna reafirma a teatralidade do mundo, em que os papéis representados e os valores professos mascaram a inalterada corrupção da natureza humana.

O maior rival de Katterfelto foi John Graham (1745-94), outro *Quack doctor*. Entre as maravilhas demonstradas por ele, figurava a lucrativa "Cama Celestial", uma peça de mobiliário belamente ornamentada, sustentada por vinte e oito pilares de vidro e coberta com lençóis de seda de Damasco. A cama possuía, graças ao magnetismo aplicado a ela, a propriedade de curar a esterilidade. O casal que pagasse 100 libras e passasse a noite sobre ela teria seu problema resolvido. Em um cartaz de 1749, pode-se observar ainda outro tipo de demonstração, também ligada ao universo da medicina:

> O Grande Zammanpoago, Ocultista e Cirurgião do Imperador Monoemungi, convidará espectadores para que lhe arranquem seus olhos, passe-os para os demais entre a platéia e recoloquem-nos orifícios oculares. Nenhuma taxa será cobrada até que a apresentação termine. (SAMPSON, 1875, p. 365)

Em 1824, o ventríloquo e mágico Mr. Henry apresentou no teatro

Adelophi de Londres a nova sensação dos espetáculos de física recreativa: o gás hilariante. Com seus efeitos descobertos em 1772 por Humphry Davy (1778-1829) – superintendente do Instituto Pneumático de Bristol –, o óxido nitroso, antes de ser usado como anestésico, foi uma atração entre as plateias da época, servindo como entretenimento nos palcos e entorpecente nos bastidores. As plateias, movidas pela curiosidade, assistiam aos espetáculos educativos, como mostram gravuras da época, com seus cadernos em punho, anotando os novos conhecimentos enquanto desfrutavam do entretenimento oferecido pelas maravilhas da ciência. Não que o conteúdo tivesse alguma utilidade, ou oferecesse alguma instrução de valor substantivo, mas o simples fato de seguir a moda do esclarecimento mostra como a *curiositas* reinava absoluta. A sabedoria verdadeira permanecia, como sempre, esquecida nas mãos de poucos.

Já no século XIX, percebe-se o declínio gradativo desse tipo de demonstração. Seu último expoente foi Henri Robin (1811-74), um contemporâneo de Robert-Houdin que possuía um teatro próprio no Boulevard du Temple, em Paris, o qual funcionou por sete anos consecutivos. Apesar de mesclar mágicas e experimentos científicos, o espetáculo privilegiava estes últimos, aproximando-se mais do Teatro Politécnico de Londres – teatro devotado apenas a demonstrações de ciência recreativa – do que do espetáculo de Robert-Houdin, no qual a mágica, como forma autônoma de espetáculo, atingiu um novo patamar.

Nessa época, o público parisiense se fascinava pelas últimas novidades científicas, e o teatro de Robin era o melhor lugar para se conhecer, de forma simples e entretida, as últimas novidades do campo científico, como, por exemplo, a serpentina de indução elétrica de Rhumskorff, cientista alemão premiado pelo Imperador em 1862. Mais do que pela busca do conhecimento, as plateias faziam fila para descobrir o que havia de tão especial naquela estranha geringonça para valer um prêmio de 50.000 francos. É a curiosidade novamente movendo os impulsos as pessoas.

Nas paredes do saguão de entrada, retratos de cientistas e luminares da magia, bem como de proeminentes ocultistas e charlatães, ocupavam todo o corredor que levava à sala de espetáculo. Arquimedes, Galileu, Franklin, Volta e Newton dividiam o panteão com o engenheiro mecânico Vaucanson, Robertson, o renovador da fantasmagoria, e o mítico Conde de Cagliostro, mestre das ciências ocultas para uns, charlatão para outros. Todas as figuras ocupando um mesmo espaço, com um mesmo *status*, unidas pelo espetáculo das ciências. As maravilhas, outrora inseridas em um sistema cosmológico coeso cuja unidade se observava pelas relações analógicas das partes com o todo, agora, ordenadas somente pelo critério do insólito e do curioso, esvaziaram-se de todo conteúdo alegórico e simbólico, adquirindo o caráter de mero passatempo.

> Reduzida ao estatuto de bela (ou curiosa) aparência, a maravilha do colecionador é um objeto fundamentalmente neutro, neutralizado pelo espírito que o põe como simples curiosidade, e assim, capaz finalmente de se vergar à análise científica. (CAVAILLÉ, 1991, p. 28)

Com a retirada do alicerce ontológico que sustentava o realismo filosófico desde a Antiguidade, toda a realidade se desfaz, se fragmenta e se decompõe, como os corpos no anfiteatro de dissecação. A modernidade é a causa desse esvanecimento, cuja apoteose ou declínio total é representado pela curva descendente observada nos teatros de curiosidades científicas. O discurso científico se degrada em discurso pseudocientífico e demonstração de curiosidades até o momento em que o público adere apenas ao entretenimento, a pílula dourada que revestia o fastidioso e incerto cientificismo materialista.

CETICISMO E CREDULIDADE

No auge da era das luzes, entre a elite de letrados, reinava o ceticismo. Um traço inequívoco do ceticismo reconhecido por historiadores como Paul Hazard (2015) e Jonathan Israel (2009) (2013) é o da negação dos milagres.

Autores como Pierre Bayle, que influenciaram decisivamente Diderot, Voltaire, Rousseau e todos os *philosophes* do século XVIII, escreveram tratados no estilo retórico combativo a fim de desmoralizar e refutar a superstição e a crença em feitiçaria e na influência de astros e cometas no curso dos acontecimentos humanos. Ao acusar a falsidade de tais crenças, ardilosamente expandiam seus raciocínios até os domínios dos milagres da Igreja, da teologia e dos relatos bíblicos.

O protestantismo militante de Bayle gradualmente leva-o a uma concepção de sociedade ateia. A finalidade de seus escritos é apenas o embate de ideias e a persuasão retórica sem que a busca sincera pela verdade se faça presente. Mas o embate era em nome do quê? Segundo Hazard:

> O milagre era o inimigo, com seu jeito brutal de violar as leis da natureza e seu prestígio insolente. Seduzia a multidão, e era justamente a multidão, os crentes, os que rezavam nas igrejas, e as mulheres, que os racionais queriam conquistar: seria esse o preço do sucesso. O Milagre – deviam se precaver – era proibido atacá-lo livremente. Mas ao menos podiam se ater a uma superstição em particular, pois superstições não faltam. (HAZARD, 2015, p. 163)

A semente do ceticismo já havia sido plantada na era barroca, quando circulavam as ideias céticas e pirrônicas. Nas mãos de Descartes, a dúvida tem primazia sobre a certeza. "A dúvida é o começo da ciência; quem não dúvida de nada, nada examina; quem não examina nada, nada descobre;

quem não descobre nada é cego e continua cego" (CHARDIN apud HAZARD, 2015, p. 29). O estado de dúvida crescente, cada vez mais opressivo, cria a ilusão de profundidade e de conhecimento, quando na verdade é uma forma de engano. As trevas tomam conta da mente, e dá-se início a um teatro macabro, em que as pequenas certezas e evidências atestadas pelos sentidos ou mesmo por aquilo que *quod omnibus, quod semper, quod ubique credita est,* ou seja, aquilo que foi tido como verdade pelos mais sábios em todas as épocas, dá lugar ao mais radical subjetivismo, o qual necessita dos mais estonteantes malabarismos epistemológicos, a fim de retornar à realidade das coisas mesmas algo que, segundo esse método, é impossível de acontecer. Preso em um calabouço sem portas e sem janelas, acuado pelo pavor, o indivíduo cria um mundo imaginário e o chama de real. Então, depois de tudo duvidar, passa a crer em qualquer coisa.

Um dos efeitos do vício da *curiositas* é o que os psicólogos contemporâneos chamam "psicose informática". Ela se dá quando um indivíduo absorve conteúdos e informações em uma quantidade acima de sua capacidade. Por consequência, sua capacidade de discernimento é debilitada, e o sujeito acaba acreditando em qualquer coisa, levado por sua conveniência, apetite ou mesmo impressionabilidade. O quadro agrava-se quando as informações absorvidas são falsas, dúbias ou parcialmente verdadeiras. O indivíduo torna-se totalmente inerme e aberto à influência daquele que possui o maior grau de psicopatia ou sociopatia. É um terreno fértil para impostores, charlatães e falsos gurus.

E eis que no século XVIII, cético, racional, esclarecido, surgem notáveis charlatães. É inevitável se perguntar como uma elite autodenominada esclarecida, que acreditava ocupar o topo do desenvolvimento intelectual da escala temporal humana, pôde se deixar ludibriar tão miseravelmente por figuras como Jacques Aymar, Conde de Saint-Germain, Gugomus e pelo mais célebre de todos, o Conde de Cagliostro.

Cagliostro (1743-95), denominado por Thomas Carlyle como o "príncipe dos charlatães", é uma das figuras mais perturbadoras do século XVIII. Viajante, ocultista, alquimista, curandeiro, profeta, grão-mestre maçom, impostor, charlatão e embusteiro, fascinou o imaginário de autores como Alexandre Dumas. A literatura sobre suas aventuras e imposturas é quase inabarcável. Apesar de ser uma defesa póstuma um tanto tendenciosa, disfarçada de pesquisa científica isenta, realizada por Marc Haven (2008), o documento mais revelador de suas atividades é o *Compendio da vida e feitos...*, traduzido para o português por Camillo Castello Branco (1874). Não se pode falar nesse caso em "arte da velhacaria", pois tal termo seria atenuante demais para um caso em que a impostura e a trapaça chegam a ser verdadeiras compulsões. A nauseante narrativa das tramoias de Cagliostro revela a fragilidade daqueles que lhe deram algum crédito.

A prática dessas figuras dúbias envolvia a previsão do futuro, cura de doenças, práticas alquímicas, necromancia, entre outras coisas. Como se pode observar nesse relato, eles eram personagens extravagantes e viajavam por toda a Europa, cooptando novas vítimas. Assim que descobertos, mudavam de local:

> Gugomos havia aparecido na Alta Alemanha e dizia-se enviado de Chipre pelos Superiores Incógnitos da Santa Sé (?). Ele se assinava com os títulos de grande sacerdote, de cavaleiro, de príncipe. Prometia ensinar a arte de fabricar ouro, de evocar os mortos e de indicar os lugares dos tesouros escondidos dos Templários. Porém, bem depressa se desmascarou. Quando quis fugir agarraram-no e obrigaram-no a retratar-se por escrito de tudo o que havia afirmado, a confessar não passar de um simples impostor. (CLAVEL apud GUÉNON, 2014, p. 67)

A arte mágica incorpora não só o imaginário, mas também o repertório e os procedimentos secretos utilizados pelos charlatães, médiuns e ocultistas que perambulavam de país em país, apresentando-se nos salões literário-filosóficos organizados pelas damas da aristocracia e nas sociedades secretas das quais muitos deles foram fundadores. No que concerne à apresentação, ao discurso e aos mitos que circulavam no imaginário da época a respeito de Gugomos, Cagliostro e similares, não havia diferença alguma entre a prática destes últimos e a de Giuseppe Pinetti – físico recreativo, precursor da arte mágica. A diferença é que Cagliostro, Mesmer, Gugomos e Saint-Germain faziam questão de serem levados a sério e por isso tiveram implicações terríveis, mesmo no cenário político da época.

Havia em pleno século XVIII uma prolífica literatura composta de livros e panfletos dedicados a desmascarar os falsos taumaturgos, revelando seus truques e artimanhas. No século XIX, muitos textos dedicados à arte mágica demonstram de forma consolidada e sistematizada tais artimanhas, altamente elaboradas e complexas. Já não são meras especulações, mas são explicações que revelam procedimentos técnicos específicos, vastamente testados e eficazes para se produzir a ilusão de fenômenos psíquicos, paranormais, mediúnicos e proféticos.

A temática ocultista e as referências à magia, à feitiçaria, aos ritos e palavras cabalísticas são incorporadas nas apresentações de muitos mágicos a partir do século XIX. Leituras do futuro em bolas de cristal, demonstrações de magnetismo e hipnotismo, seções espíritas com materialização de espectros e comunicação com os mortos se mesclam às demonstrações de aparatos científicos, autômatos e truques de prestidigitação. As forças ocultas da natureza, do além ou do mundo ínfero viram tema e causa de muitos efeitos apresentados. Isso não surge do nada. O fato desse universo

estar em plena circulação no imaginário europeu, paralelamente ao racionalismo iluminista do século XVIII, mostra que o ceticismo e a crendice supersticiosa movida pela curiosidade mórbida não eram antitéticos, mas complementares. O século das luzes não pode ser pensado sem a densa sombra projetada por elas. A mágica simplesmente incorporou todo esse universo e o consolidou em uma forma de entretenimento honesta, aberta quanto aos seus procedimentos e clara quanto aos seus fins: entreter.

Essa filha bastarda da modernidade, portanto, apesar dos traços familiares que carrega, ironicamente, distingue-se de tudo o mais por sua clareza. As linhas que separam a magia da ciência, a retórica da filosofia, a sabedoria oculta da charlatanice, a mentira da verdade, não são de modo algum claras em praticamente todos os campos da cultura moderna. Na arte mágica, a confusão moderna encontra sua mais fiel expressão estética. Um olhar atento à configuração poética e ao imaginário evocado pela arte mágica nos séculos que se seguiram revela o quanto tais contradições eram presentes e determinantes no mundo que a gestou: a idade Moderna. "É dessa terra e desse estrume que nasceu esta flor" (ASSIS, 2015, p. 613).

BIBLIOGRAFIA

BARZUN, Jacques. *From dawn to decadence:* 1500 years of western cultural life. New York: HarperCollings, 2001. 878 p.

CHRISTOPHER, Melbourne. *Magic:* A Picture History. USA: Dover publications, 1991. 216 p.

_____. *The illustrated History of Magic*. New York: Carrol & Graf, 2006. 514 p.

CLARKE, Sidney W. *Annals of conjuring*. USA: Miracle Factory, 2001. 640 p.

DAWSON, Christopher. *Dinâmicas da História do Mundo*. São Paulo: É Realizações, 2010. 631 p.

_____. *A Divisão da Cristandade*. São Paulo: É Realizações, 2014. 368 p.

EVANS, Henry Ridgley. *The Old and the New Magic*. Chicago: The Open Court Publishing Co., 1906. 349 p.

HAZARD, Paul. *La pensée européenne au XVIIIe siècle*. Paris: [s/ed.], [s/d]. 526 p.

HIMMELFARB, Gertrude. *Os caminhos para a modernidade:* os iluminismos brit6anico, francês e americano. São Paulo: É Realizações, 2004. 297 p.

HUIZINGA, Johan H. *Rousseau:* The Self-Made Saint. New York: Grossman Publishers, 1976.

LINDEN, Stanton J. (Ed.) *The Alchemy Reader:* From Hermes Trimegistus to Isaac Newton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 259 p.

MCCALMAN, Iain. *The Last Alchemist:* Count Cagliostro, Master of Magic in the "Age

of Reason". Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2003.

MOUSNIER, Roland. *Les XVIe et XVIIe siècles:* la grande mutation intellectuelle de l'humanité, l'avènement de la science moderne et l'expansion de l'Europe. Paris: PUF, 1993. 688 p.

PETRACCONE, Enzo. *Cagliostro:* Nella Storia e nella Leggenda. London: Forgotten Books. 2018. 322 p.

WEBSTER, Charles. (Ed.) *The Intellectual Revolution of the Seventeenth Century*. 2 ed. London: Routledge, 2011. 445 p. (Past and Present Series).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. v. 1, 1307 p.

BRANCO, Camillo Castello. *Compendio da Vida e Feitos de Jose Balsamo Chamado o Conde de Cagliostro Ou o Judeo* Errante: Tirado do Processo Formado Contra Elle em Roma no Anno de 1790, e Que Pode Servir de Regra para Conhecer A Indole de Seita Dos Franc-Macons. London: Forgotten Books, 2018. 196 p.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes e a Fábula do Mundo*. Trad. Miguel Serras Pereira Lisboa: Instituto Piaget, 1991. 390 p.

CHAMBERS, John. *The Metaphysical Word of Isaac Newton:* Alchemy, Prophecy, and the Search for Lost Knowledge. Vermont: Destiny Books, 2018. 490 p.

DAWES, Edwin A. *The Great Illusionists*. New Jersey: Chartwell Books Inc, 1979. 216 p.

DOBBS, Betty Jo Teeter. *The Janus faces of genius:* the role of alchemy in Newton's thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 359 p.

FANNING Philip Ashley. *Isaac Newton and the Transmutation of Alchemy:* An Alternative View of the Scientific Revolution. Berkley: North Atlantic Books, 2009. 247 p.

GUENÓN, René. *Estudos sobre a franco-maçonaria e o companheirismo*. Trad. Vitor Manuel Adrião. Lisboa: Comunidade Teúrgica Portuguesa, 2014. 242 p.

HARADA, Ricardo. *A tentativa do impossível:* A arte mágica como matéria poética da cena teatral. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

HAVEN, Marc. *Cagliostro:* O grande mestre do oculto: estudo histórico e critico sobre a alta magia. São Paulo: Madras, 2005. 304 p.

HUSSERL, Edmund. *A Crise das Ciências Européias e a Fenomenologia Transcendental:* Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica. São Paulo: Forense Universitária, 2012. 456 p.

ISRAEL, Jonathan. *Iluminismo Radical*. São Paulo: Madras, 2009. 894 p.

_____. *Revolução das Luzes*. São Paulo: Edipro, 2013. 254 p.

HAZARD, Paul. *A Crise da Consciência Européia. 1680-1715*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. 452 p.

KIMBALL, Roger. *Experimentos contra a realidade:* o destino da cultura na pós-modernidade. São Paulo: É Realizações, 2016. 367 p.

SAMPSON, H. *A History of Advertising*. London: Chatto & Windus, 1875.

WEBSTER, Charles. *From Paracelsus to Newton:* Magic and the Making of Modern Science. New York: Cambridge University Press, 1983. 107 p.

WHITE, Michael. *Isaac Newton:* The last sorcerer. London: Forth Estate, 2012. 416 p.

VOEGELIN, Eric. *Religião e a ascensão da modernidade:* história das ideias políticas. São Paulo: É Realizações, 2015. v. 5, 332 p. (Coleção Filosofia Atual).

PRÁTICAS INFOCOMUNICACIONAIS E MEDIAÇÕES NA CULTURA DA CONVERGÊNCIA

Marco Antônio de Almeida[1]

RESUMO

Muitos saberes e informações circulam de formas descentradas pelo mundo contemporâneo, passando ao largo das instituições legitimadoras do conhecimento, nos espaços dos meios de comunicação e da internet. Por meio de uma breve revisão teórica, analisamos processos em curso no mundo das Histórias em Quadrinhos, para tentar compreender alguns traços das práticas culturais dos sujeitos, cada vez mais mediadas pelas tecnologias de informação e comunicação (TICs). Entendemos que essas práticas constituem mediações que incorporam uma atuação dinâmica nas diversas esferas que compõem seus contextos, movendo-se nas dimensões delimitadas por alguns pares de oposição: institucional/não institucional, presencial/virtual, tradicional/inovador. Essas mediações traduzem uma dinâmica e um conjunto de práticas culturais de produção e transmissão de informações que põem em questão os parâmetros tradicionais de legitimidade e territorialidade.

Palavras-chave: Práticas Culturais. Tecnologias de Informação e Comunicação. Mediações. Interação. Histórias em Quadrinhos.

ABSTRACT

Many of the knowledge and information circulate in ways decentralized by the contemporary world, passing off the legitimating institutions of knowledge, in the spaces of the media and the internet. From a brief theoretical review, we analyze current processes in the world of Comics, to try to understand some traces of the cultural practices of the subjects, increasingly mediated by information and communication technologies (ICTs). We understand that these practices are mediations that incorporate a dynamic action in the various spheres that make up their contexts, moving in the dimensions delimited by some opposition pairs: institutional / non-institutional, presence / virtual, traditional/innovative. These mediations translate a dynamic and a set of cultural practices of production and transmission of information that calls into question the traditional parameters of legitimacy and territoriality.

Keywords: Cultural Practices. Information and Communication Technologies. Mediations. Interaction. Comics.

[1] Doutor em Ciências Sociais, professor do PPGCI da ECA-USP e da FFCLRP-USP. Email: marcoaa@ffclrp.usp.br.

1 MEDIAÇÕES, *HABITUS* E TICS

O mundo contemporâneo apresenta um processo de descentramento e disseminação das informações e dos saberes que passa ao largo da escola e de outras instituições legitimadoras do conhecimento, como bibliotecas, museus e centros de documentação e cultura. Essas instituições não podem mais impedir que uma diversidade de informações e saberes socialmente pertinentes circulem fora de seu território, nos espaços dos meios de comunicação e da internet, gerando novas práticas de informação/formação.

O ato de informar-se, à primeira vista, aparenta ser algo bastante simples – o que não é verdade. Certo senso comum – presente inclusive na academia, de matriz positivista-cartesiana – postula que os sujeitos possuem uma "necessidade informacional" que será plenamente atendida por uma "fonte" que o levará à informação procurada. Entretanto, a multiplicação da quantidade de informações e o "ruído" que dela decorre, características cada vez mais presentes na sociedade contemporânea, antes dificultam do que facilitam o processo de informar-se. Além disso, também é necessário refletir acerca das estruturas de interpretação utilizadas para passar da recepção das informações à sua "apropriação" e incorporação como conhecimento. Em outras palavras, a informação é *secundária* em relação aos sistemas de conhecimento, aos esquemas de interpretação socioculturais que atribuem valor e *status* à informação e que "permitem separar a informação relevante do 'ruído' provocado pelo incessante e sempre crescente fluxo informacional. Cabe interrogar, portanto, de que maneira esses quadros simbólicos de interpretação são construídos e compartilhados" (ALMEIDA, 2009, p. 186). Grande parte dos debates sobre as concepções de mediação cultural e mediação da informação, em alguma medida, incide sobre essas questões.

Nesse sentido, vale marcar o diferencial entre "mediação" como conceito sociológico geral que caracteriza os processos sociais e "mediação" como conceito especializado, isto é, como prática institucional, já que uma definição consensual de "mediação" parece impraticável: trata-se de um conceito plástico que estende suas fronteiras para dar conta de realidades muito distintas entre si, agregando mais níveis de complexidade à análise dos fenômenos dispostos sob esse rótulo (DAVALLON, 2007; ALMEIDA, 2009).

Cristalizou-se a concepção de que as ações de mediação não seriam o estabelecimento de uma simples relação entre dois termos de mesmo nível, mas que em si mesmas seriam produtoras de um "algo a mais", ou de um estado mais satisfatório em relação às condições iniciais – ou seja, a mediação "agregaria valor" aos processos culturais, informacionais ou comunicacionais, gerando ganhos em termos de conhecimento aos sujeitos envolvidos.

A mediação da informação e dos saberes insere-se no âmbito da discussão clássica acerca das trocas sociais, entendidas como o sistema de intenções recíprocas que envolve pessoas e grupos empenhados em trocar itens de valor social e simbólico que irão beneficiá-los. Essa é uma reflexão clássica originada dos primórdios das Ciências Sociais e que posteriormente Pierre Bourdieu irá explorar de maneira particular[2]. Bourdieu analisa a questão apoiando-se fortemente no conceito de *habitus*. O *habitus* consistiria em um sistema de "disposições" que seriam obtidas pela "aprendizagem implícita ou explícita, que funciona como um sistema de esquemas geradores; é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim" (BOURDIEU, 1983, p. 94).

No conceito de *habitus*, destaca-se a concepção de *disposições,* um conjunto de inclinações e tendências para se perceber, agir e pensar de determinadas formas que foram interiorizadas e incorporadas pelos indivíduos, quase sempre de maneira inconsciente, e que são decorrentes de sua trajetória social e de suas condições objetivas de existência. Embora essas disposições possam modificar-se no decorrer da existência, tendem a ser persistentes, por estarem fortemente enraizadas e resistirem às mudanças, caracterizando uma marca de continuidade na vida das pessoas. Essas disposições adquiridas ao longo de certas experiências e espaços de socialização (família, escola) exercem efeitos sobre outras esferas de experiências – profissionais, de entretenimento, políticas, etc. (BOURDIEU, 1989; BOURDIEU; CHARTIER, 2012).

Alguns críticos, entretanto, apontam que essa perspectiva desconsideraria ou subestimaria as interações face a face, vistas apenas como atualização conjuntural das relações objetivas (estruturais). Claude Grignon e Jean-Claude Passeron (1996) assinalam, por exemplo, a ambivalência das práticas populares em relação às estruturas de dominação. Observando esse universo, eles refletem que, no seu encontro com as formas culturais dominantes, o uso de um conceito como o de "capital cultural" acaba por tornar-se, no limite, um conceito tendencialmente legitimista do *statu quo*, já que só enxergaria nessas práticas populares os aspectos negativos – suas deficiências, limitações, exclusões.

Já para Stig Hjarvard (2014), o mundo passa por uma midiatização intensa da cultura e da sociedade que não se limita à formação da opinião pública, mas atravessa quase todas as instituições sociais e culturais. Ele compreende as mídias como estruturas que condicionam e permitem a ação humana reflexiva e propõe analisar o papel delas em vários contextos

[2] A partir daqui, no que tange a Bourdieu e Hjarvard, retomo em linhas gerais a argumentação desenvolvida em Almeida (2017).

sociais. Desse modo, as instituições necessitam cada vez mais de recursos da mídia, o que envolve sua habilidade de representar a informação, construir relações sociais e ganhar atenção com ações comunicativas. Ainda é perceptível certa sintonia com Bourdieu, já que essa influência da mídia funciona como uma estrutura estruturante – os recursos que a mídia tanto controla quanto torna disponíveis. Mas Hjarvard aponta a insuficiência das observações de Bourdieu sobre a mídia assinalando que os meios de comunicação ampliam seus espaços cada vez mais nos polos heterogêneos de cada campo, desafiando e esgarçando a autonomia dessas esferas. (ALMEIDA, 2017).

O trabalho de David Riesman (1995) é recuperado também por Hjarvard. O sociólogo americano aponta a existência de três tipos de caráter social que marcariam os traços de formação da personalidade dos indivíduos em diferentes etapas da modernidade: traditivo, introdirigido e alterdirigido. Em linhas gerais, a passagem do caráter traditivo para o caráter introdirigido segue os traços gerais da análise weberiana da ética protestante. Desse modo, o caráter introdirigido ancora-se numa disciplina de autocontrole balizada pela ética e pela identidade proporcionadas pelo mundo do trabalho. O caráter alterdirigido, por sua vez, não se caracterizaria por um estilo de vida particular, sendo antes caracterizado pela disposição das pessoas em monitorar o ambiente, valendo-se de seus pares e dos meios de comunicação, e regido muito mais por uma identidade e uma ética forjadas no mundo do consumo.

Hjarvard retira como implicação desse raciocínio que ocorre um impacto no processo de formação do *habitus, que* decorre da concorrência entre os muitos *laços fracos* proporcionada pelos meios de comunicação. Um indicador da força social que une os indivíduos é a frequência e a duração de suas interações. De um modo geral, os laços sociais fortes são considerados importantes para a coesão geral da sociedade. Para Hjarvard, os laços fracos são superiores aos fortes no que diz respeito, por exemplo, à difusão das informações nas redes sociais. Eles permitem alcançar uma quantidade maior de pessoas e percorrer uma maior distância social (no caso, um maior percurso na rede) em comparação com os laços fortes, o que permitiria falar da "força dos laços fracos" (HJARVARD, 2014). Isso faz com que o monitoramento se intensifique no ambiente social estendido das sociedades midiatizadas, tornando-se cada vez mais determinante na formação do *habitus*. Assim, o reconhecimento torna-se um importante mecanismo de regulação do desenvolvimento da autoestima e do comportamento, traduzindo-se em estilos de vida legitimados.

Hjarvard não desdenha a importância das classes sociais na configuração desse processo, mantendo, assim, o diálogo com a perspectiva bourdierana: "como também salienta Bourdieu, distinções categoriais

como classe ou idade podem não influenciar o *habitus* diretamente, mas ser mediadas pelo estilo de vida do grupo em questão" (HJARVARD, 2014, p. 235). A importância do estilo de vida nas sociedades contemporâneas como mediador das hierarquias sociais e culturais assinala a influência decrescente que as instituições tradicionais possuem na sua determinação, em oposição à crescente influência da mídia.

Os meios de comunicação contribuem para reproduzir e renovar o *habitus*, fornecendo recursos para o desenvolvimento dos estilos de vida e de orientação moral. A presença cada vez maior de meios de comunicação no cotidiano e na constituição dos estilos de vida dos indivíduos vai ao encontro do que vem a ser sociabilidade para Simmel (2006) como forma preferencial de interação, e que combina elementos racionais e emocionais, comportando a possibilidade de distinguir entre forma e conteúdo no que tange à interação entre os indivíduos.

O conceito de sociabilidade decorre daí, visto que a sociedade é a interação com o outro, considerando-se a percepção de que as interações envolvem, além dos conteúdos, a própria valorização da interação em si e de suas formas por parte dos indivíduos. A sociabilidade é a forma *lúdica* da interação, relativamente independente das motivações (SIMMEL, 2006). Trata-se de um conceito clássico da Sociologia que vem sendo recuperado para compreender as interações nas redes sociais. A recuperação desse conceito por Hjarvard volta-se para assinalar a função integradora dos meios de comunicação – se é positiva ou negativa, se assinala novos modos de criatividade ou de conformidade, são outras questões. O fato é que, ao atuarem ativamente na certificação, disseminação e seleção da informação, os diversos tipos de mediadores desses processos sociais constituem-se como mais um elemento a ser considerado na análise do contexto cultural contemporâneo.

2 CULTURA DA CONVERGÊNCIA: EXPLORANDO POSSIBILIDADES NO UNIVERSO DAS HQs

Considerando-se esse quadro de discussões, nosso interesse nesse texto direciona-se para o estudo das relações entre práticas culturais e a maneira pela qual elas são influenciadas pela apropriação da informação e das tecnologias no processo histórico e no contexto social mais contemporâneo, tomando as HQs como caso ilustrativo. Nesse sentido, uma ideia-chave é a da "cultura da convergência", expressão cunhada por Henry Jenkins (2009) para problematizar questões relevantes em relação às mudanças culturais e sociais, especialmente na maneira pela qual indivíduos e grupos se relacionam com os conteúdos culturais na atual sociedade em rede. Interessam-nos, particularmente, as conexões entre os processos que

caracterizam a cultura da convergência e os processos de apropriação cultural, de apropriação social da informação. Esses processos implicam em diferentes assimetrias sociais (na distribuição do poder político, do poder econômico e do poder simbólico) e no estabelecimento de diversas táticas e estratégias na utilização das tecnologias.

Embora a ideia de uma cultura da convergência seja pertinente como descrição de um processo cultural global envolvendo a apropriação cultural mediada pelas tecnologias, características e condições decorrentes das especificidades locais influenciam essa dinâmica. A diversidade de conteúdos e formatos disponíveis nas redes infocomunicacionais somada às facilidades proporcionadas pelo formato digital para sua manipulação e reconfiguração possibilitam a hibridização e a recriação cultural por parte dos indivíduos e grupos, gerando distintas possibilidades de apropriação cultural no âmbito de uma cultura da convergência.

É nesse contexto que Jenkins aponta a emergência da figura do *prosumer* (neologismo oriundo da combinação das palavras produtor e consumidor). A concepção do *prosumer* parte da constatação de que, potencialmente, os indivíduos na sociedade em rede tornaram-se capazes, com as ferramentas disponíveis, de se tornarem produtores de conteúdo, num processo dialógico envolvendo os conteúdos simbólicos e também outros sujeitos. Essa possibilidade estabeleceria um ciclo contínuo entre os papéis de emissores/receptores das mensagens, conferindo-lhes, então, a simultaneidade entre produção e consumo – embaralhando, consideravelmente, o que tradicionalmente compreendemos como "usuários". O perfil do *prosumer* tornou-se cada vez mais comum por conta das mídias sociais, gerando com isso um aumento do fenômeno descrito por Chris Anderson (2006) como "cauda longa". Esta consistiria na possibilidade de as pessoas encontrarem ofertas culturais minoritárias que seriam de seu interesse, mas que em geral não são providas pela indústria de entretenimento – possibilitando, em muitos casos, a emergência de efetivas culturas de "nicho".

O objeto e o recorte que propomos para investigar inicialmente essas questões é o universo cultural das Histórias em Quadrinhos (HQs) e a comunidade *geek* que se estrutura em torno delas (neologismo que descreve o conjunto de indivíduos interessados nas HQs e produtos derivados como filmes, séries, videogames, etc.). Trata-se de um objeto estratégico do ponto de vista heurístico, na medida em que possibilita a análise e a problematização de questões práticas e teóricas, como: Qual é a dinâmica da circulação e da apropriação da informação cultural nesse universo? Quais as estratégias desenvolvidas pelos criadores/produtores culturais para viabilizar e fazer circular seus produtos culturais? Como os públicos interagentes se configuram e constroem seus repertórios e hábitos a partir desses tendo em vista esses processos? De que maneira as TICs vêm

afetando a própria linguagem e a forma pela qual essas produções culturais são realizadas?

A abordagem do universo das HQs aqui proposta possui dois fios condutores. O primeiro é a ideia de representação social, tal qual sinteticamente exposta por Stuart Hall (2016) – o processo pelo qual os membros de uma cultura usam a linguagem para produzir sentido e conhecimento. Hall propõe uma abordagem construtivista que se apoia em duas vertentes: uma vertente semiótica/semiológica, influenciada por Saussure e Barthes, concentrada na maneira pela qual os signos produzem sentidos; e uma vertente discursiva, influenciada por Foucault, que se concentra em como o discurso e as práticas discursivas produzem conhecimentos (HALL 1997, 2016). O segundo fio condutor é o conceito de "cultura da convergência", já mencionado, que permite focar particularmente nas conexões entre os processos que caracterizam a cultura da convergência e os processos de apropriação social da cultura e da informação. São questões que, embora formuladas no âmbito do universo das HQs, retomam as discussões mais amplas sobre identidades sociais e culturais e suas representações no território dos meios de comunicação.

Considerando-se esses fios condutores, partimos de uma perspectiva que considera que o universo das HQs funciona simultaneamente como uma forma de consumo e de expressão cultural, que se realiza, por meio de diversas modalidades de interação. Essas modalidades podem compreender desde formas de viabilizar a produção artística (plataformas de *crowdfunding* e *crowdsourcing*) a *sites* e *blogs* autorais de veiculação das HQs produzidas, participação em fóruns de debates e de críticas da produção de HQ, *sites* de vendas e organização de eventos, entre outros.

Uma primeira hipótese leva-nos a considerar que o mercado dos quadrinhos encontrou formas de se desenvolver mesmo com todas as dificuldades encontradas em relação à publicação física e o alto custo de se criar um trabalho artístico moldando-se, em larga medida, às práticas culturais de seu público. O uso das tecnologias digitais, bem como das possibilidades abertas pelas redes sociais, contribuiu fortemente para esse resultado, que reconfigura as relações entre produtores/consumidores de produtos e informações culturais ligadas às HQs, que lembra muito a relação entre estratégias e táticas de apropriação e consumo tais como as preconizadas por Michel de Certeau (1994).

Na realidade, táticas de consumo e produção marginal que configuravam subculturas próprias já existiam no mundo analógico das HQs – fã-clubes e esquemas de trocas de revistas entre os fãs, convenções, produção de fanzines, entre outras – e constituíam experiências de consumo e produção que definiam um repertório de práticas reunidas por seus

estudiosos sob o rótulo de *fandom*. Esse contexto cultural, que vinculava os fãs entre si e com a indústria cultural, não foi abandonado na transição para o universo digital, sendo remodelado e adaptado às novas possibilidades abertas pelas tecnologias.

Vale destacar que esse universo das HQs, de seus produtores e consumidores, também aprendeu com os processos de transformação pelos quais passavam outros universos – em particular, o audiovisual e o musical, com a explosão do MP3 e de aplicativos como o Napster, entre outros. Diferentemente desses setores da indústria cultural, a indústria das HQs adotou uma postura relativamente distanciada da atividade dos fãs de HQs que digitalizavam coleções inteiras de revistas, nos mais diversos formatos, limitando-se a combater apenas um ou outro excesso desses fãs. Aos poucos, essa "cultura do *scan*" adquiriu um formato próprio, sustentado pela disseminação de formatos como Comic Book Archive File e ferramentas como o CDisplay, consolidando novos padrões de interação e colaboração que terminariam por influenciar a própria indústria cultural sobre a qual incidia a ação desses fãs (SILVA; SILVA JÚNIOR, 2012).

A cultura do *scan* consolidou-se como um conjunto de práticas que transcenderam a noção simplória de "pirataria", constituindo-se como um repertório de processos que norteou as escolhas dos públicos no que tangia a acesso, seleção, leitura e mesmo aquisição comercial das produções. Este último ponto, a aquisição comercial, pode parecer um pouco deslocado em relação aos demais, mas é porque esse conjunto de práticas desenvolveu-se ora em oposição, ora em "colaboração" com a indústria cultural, numa relação permeada muitas vezes pela ambiguidade: o mote "gostou? compre!" veiculado em muitos *scans* implicava não só a vinculação por meio do consumo, como também reconhecia indiretamente uma contrapartida implícita de sua expressão periférica à matriz da indústria cultural (SILVA; SILVA JÚNIOR, 2012). Com as práticas hipermediadas de participação e uso colaborativo de ferramentas digitais por parte das subculturas do meio, o mundo das HQs teve seu entorno comunicacional modificado.

No que diz respeito às modalidades de viabilização do consumo de HQs e da produção artística por meio das tecnologias digitais, podemos considerar que esse mercado ainda está em desenvolvimento no Brasil. Surgiram plataformas como a Catarse e a Social Comics, voltadas a propiciar suporte para os quadrinhistas desenvolverem seus trabalhos por meio de alguma forma de financiamento em troca de benefícios para os que ajudam os projetos lá cadastrados.

A Catarse é uma plataforma de *crowdfounding*, ou financiamento coletivo, que serve para diversos tipos de projetos e oferece contrapartidas ao público que colabora, com um foco maior na produção de HQs impressas.

Outra modalidade é representada pela Social Comics, uma plataforma que se assemelha à Netflix e foca nas HQs digitais. Nela, os usuários pagam uma taxa de assinatura para terem à disposição um banco de dados de quadrinhos bem variados – para o quadrinista, a vantagem está em poder se inscrever como provedor de material desse banco de dados sem nenhuma taxa; o incentivo financeiro retorna de acordo com a performance da criação do artista no aplicativo: uma vez lida por um assinante, a página é contabilizada como "página lida" para o seu detentor na plataforma e, assim, monetizada. Apenas as obras ativas no catálogo são passíveis de monetização. As visualizações de página são computadas, permitindo ao autor saber exatamente quantas pessoas leram sua história, se ela foi lida inteira ou se houve desistência depois de algumas páginas, permitindo-lhe tomar decisões "estratégicas" relacionadas ao seu público e ao seu produto.

No caso específico da plataforma Catarse, em seus primórdios, funcionava um mecanismo de "suporte/avaliação" dos projetos, na forma de sugestões para os proponentes, mas que foi descartado posteriormente com o crescimento do site. Alguns dos artistas que obtiveram êxito em seus projetos na plataforma acabam compartilhando via internet dicas e sugestões para quem tenta a sorte pela primeira vez.

Essas plataformas trouxeram alguns benefícios indiretos ao serem apropriadas de formas diferentes – alguns artistas embutem nos custos do produto a sua própria manutenção, gerando um "salário" no período de realização do projeto. Pequenas editoras, independentes ou alternativas, podem associar-se aos artistas e se utilizar da Catarse para cobrir parte dos custos do processo – por exemplo, a distribuição – concentrando-se em outros aspectos, como a editoração e impressão. Em certa medida, a Catarse também gerou um público cativo de apoiadores que investem nos projetos apresentados no *site*, por gosto ou "ideologia" – que consideram apoiar os artistas "independentes" como um valor em si.

Em ambos os casos, os artistas e produtores dos projetos são reféns dos algoritmos, que refletem quem é mais visto e quem possui mais chances de ser "visualizado". Esse aspecto se acentua quando se associam os projetos às redes sociais – notadamente o Facebook – para a divulgação deles. Nesse ponto, o efeito apontado por Pariser (2012) de "bolha de filtros" – o conjunto de mediações que filtra as informações que chegam a nós, baseadas em princípio por nossas preferências e interações e controlado pelos algoritmos – passa a influenciar o alcance da divulgação dos projetos. Essa tendência ao encapsulamento seria até de se esperar numa "cultura de nicho", retomando Anderson (2006), mas atualmente isso é ainda mais acentuado e dificultado pelas próprias empresas que gerem essas redes sociais, como, por exemplo, a política de pagamento para impulsionar postagens, promovida pelo Facebook. Embora a ideologia veiculada

seja a de que "o público escolhe o que quer", a ação dos algoritmos, por sua vez, trabalha no sentido de que o público escolha somente aquilo que lhe é apresentado.

Entretanto, um breve olhar sobre plataformas de financiamento coletivo permite perceber que, na Catarse e na Social Comics, há um número significativo de produções que possuem uma temática relacionada ao universo feminino e/ou às questões étnicas. Nesse sentido, outra hipótese que podemos considerar é a de que as facilidades proporcionadas pelos usos das TICs, em especial nas redes sociais, permitiram maior representatividade, quebrando o modelo hegemônico do tradicional tipo de leitor de HQ – homem branco, jovem e heterossexual – ao serem introduzidos temas como o feminismo, o racismo, a homossexualidade, a transexualidade, entre outros assuntos que passaram a "incomodar" uma parcela desses leitores tradicionais, gerando debates e polêmicas que movimentaram esse ambiente cultural em fóruns, *chats*, comentários de *sites* e páginas da internet,

Do ponto de vista de apropriação da TICs na internet, uma referência importante no Brasil é o MinasNerds, um coletivo que foi criado em março de 2015 e que hoje agrupa mais de mil mulheres, organizado como empresa e em crescimento acelerado. Iniciou como um grupo de Facebook, criado especialmente por e para mulheres que discutiam sobre seus próprios hobbies: HQs, *cosplays*, RPG, *board games*, *games*, literatura, música, cinema e séries de TV. Posteriormente foi criada uma página na internet (http://www.minasnerds.com.br). O crescimento do MinasNerd permitiu, por um lado, perceber a diversidade e riqueza do universo *geek* feminino; por outro, começaram a vir à tona relatos de abusos, perseguições, misoginia e tantas outras violências sofridas pelas mulheres no dia a dia. Evidenciou-se, ainda, o fato de como as mulheres são deixadas à margem desse nicho de mercado, tradicionalmente masculino, e grupo de interesse. O coletivo deu origem ou participou de diversas polêmicas relacionadas ao sexismo no meio HQ.

Entre as principais polêmicas relacionadas à questão de gênero que foram assunto das redes e blogs voltados para as HQs estão as que envolveram a premiação dos Troféus HQMIX, no Brasil, em 2015, e a seleção dos indicados para o prêmio do Festival de Angoulême, na França, em 2016. No caso do HQMIX, além de críticas à publicidade do evento, considerada machista, foi questionado o fato de apenas 13% das publicações indicadas serem de autoria de mulheres; algumas categorias importantes não possuíam nenhuma mulher indicada. Internacionalmente, na 43ª edição do Festival Internacional de Quadrinhos de Angoulême, um dos maiores e mais importantes eventos do gênero, ocorreu fato semelhante: a lista de 30 nomes indicados para o prêmio não incluía uma única mulher. Após

polêmica e boicote de artistas, a direção do evento inicialmente divulgou que iria acrescentar mulheres à lista, mas justificou a decisão anterior dizendo que não pode reformular a história e que, no passado, sempre que a lista incluía mulheres ninguém votava nelas. Mais tarde, outro comunicado mudou completamente os rumos da premiação: ninguém foi indicado. Os membros da entidade e todos aqueles que tiveram seus trabalhos publicados na França em 2015 foram convidados a votar em quem quisessem para o "Grand Prix", talvez o prêmio mais importante para HQs na Europa, que coroa um artista e toda sua obra em retrospectiva. Segundo os organizadores, esse seria o passo final para a democratização das indicações do prêmio, aceitando a vontade dos autores para eleger o vencedor.

No caso das abordagens étnicas, ganha especial destaque a temática dos direitos dos negros, a herança da escravidão e as políticas de afirmação, que põem em destaque a construção de imagens de empoderamento e afirmação das populações negras.

Nos EUA, por exemplo, o personagem do herói negro da Marvel Comics, o Pantera Negra, foi roteirizado nas HQs por Ta-Nehisi Coates, jornalista, escritor e ativista negro, e tempos depois foi adaptado para o cinema, com estrondoso sucesso. Outros grupos também ganharam visibilidade por parte da Marvel, como ilustra o caso da personagem Miss Marvel – identidade secreta de Kamala Kahn, uma adolescente muçulmana de ascendência paquistanesa, cujas principais dificuldades não surgem do confronto com supervilões, mas da necessidade de lidar com os obstáculos sociais e culturais decorrentes de sua origem familiar e religiosa.

No Brasil, trabalhos como o de Marcelo Salete e André Toral propõem releituras da escravidão. A presença de uma seção especificamente dedicada às informações e discussões sobre HQs no *site* da Geledés, uma tradicional organização não governamental de ativismo no combate ao racismo e em prol dos direitos afirmativos da população negra, demonstra a importância e a representatividade que essa produção cultural atingiu.

Uma terceira hipótese, que iremos mencionar de forma breve, relaciona-se à forma pela qual a apropriação das TICs pelos sujeitos reconfigura os territórios de convivência e potencializa os encontros. Aumentou significativamente nos últimos anos não só a presença *geek* na internet, mas em diversas situações de encontros presenciais: reuniões de fãs-clubes, convenções, feiras, eventos de *cosplay*. Se esses eventos caracterizam-se pelo estímulo ao compartilhamento de experiências entre seus frequentadores, também abrem simultaneamente a possibilidade da exploração do seu potencial econômico: as editoras de HQs, assim como outras indústrias culturais relacionadas, têm investido fortemente nesse setor. De todo modo, a internet, em particular as redes sociais, são o epicentro organizacional

e referencial que possibilita a realização desses encontros na atual escala, funcionando também como *feedback* para a avaliação, crítica e continuidade dessa prática cultural.

3 MAIS QUESTÕES E ALGUNS PONTOS A SE CONSIDERAR

Para analisar o conjunto de questões levantadas anteriormente em relação ao universo das HQs, consideraremos a perspectiva de Hjarvard (2014), para o qual o mundo passa por uma midiatização intensa da cultura e da sociedade. O seu entendimento da midiatização compartilha um território comum com a noção de "mediação", ao deslocar o foco da mídia individual para o papel da mídia na interação social e na mudança cultural.

Podemos entender as indústrias culturais e seus sistemas de mídia como organizações que atuam na seleção, na formatação e na distribuição de bens informacionais, sejam eles músicas, textos, imagens, informações transformadas em notícias, etc. Essas atividades implicam no controle do acesso aos bens imateriais e seus suportes e canais de exibição/transmissão. Em larga medida, podem ser descritas como indústrias da intermediação – o que não implica em desconsiderar a importância do receptor e das mediações no processo comunicativo. Podemos conectar isso às observações de Jenkins (2009) e refletir como no atual contexto a midiatização e as mediações correlacionadas a ela podem possibilitar o direito das pessoas comuns de contribuir ativamente com a sua cultura, ampliando as possibilidades de participação, ainda que com diferentes graus de influência e reconhecimento social.

No caso das práticas culturais que se desenvolvem no âmbito das culturas de nicho, podemos intuir processos de consolidação de novas formas de *habitus* que se expressam em práticas culturais periféricas, táticas de apropriação relacionadas a formas de colaboração horizontal que devem ser consideradas quando relacionadas à apropriação social das novas tecnologias. A disseminação ativa de conteúdos faz com que suas funcionalidades já se alinhem, em alguma medida, com um conjunto predefinido, mas não necessariamente sistematizado, de normas linguísticas e culturais – um novo *habitus* em formação. O reconhecimento dessas conexões afirma os conhecimentos culturais em questão, reforçando as bases de apoio que sustentam as práticas e nas quais elas se assentam, formatando e legitimando os atos de recepção como atos de produção cultural, na perspectiva de constituição dos *prosumers*, segundo Jenkins (2009).

Ao considerarmos as práticas culturais disseminadas pelo mundo das HQs – formas alternativas de acesso aos conteúdos, de viabilização de produções e de sua circulação, de introdução de novas temáticas e de novos protocolos de leitura para as antigas produções –, encontramos sintonia

entre esse conjunto de práticas e as observações de Jenkins, quando ele assinala que uma das marcas da convergência das mídias tem sido o deslocamento dos conteúdos produzidos e disseminados por uma cultura midiática na direção de outros suportes e de novas perspectivas de acessibilidade mediante o estabelecimento de relações mais complexas entre as interfaces/produtos e a manifestação participativa de suas audiências.

Ao se refletir acerca da cultura do *fandom*, percebe-se a mudança da concepção de participação para um viés mais ativo, de interação e produção ativa no âmbito das mudanças provocadas pelas tecnologias, na passagem de

> uma subcultura particular para um modelo mais amplo que engloba muitos grupos que estão adquirindo maior capacidade de comunicação dentro de uma cultura em rede, e rumo a um contexto em que a produção cultural de nicho está cada vez mais influenciando o formato e a direção da mídia *mainstream*. (JENKINS, GREEN; FORD, 3014, p. 64)

Ou seja, os papéis desempenhados pelos diversos atores estão cada vez mais complexamente entrelaçados, embaralhando inclusive as perspectivas sobre adesão ou resistência cultural. Ou, como observam os autores, "estamos passando da celebração do crescimento de oportunidades de participação para uma perspectiva ponderada pela atenção aos obstáculos que impedem muitas pessoas de exercer uma participação significativa" (JENKINS, GREEN; FORD, 3014, p. 65).

Acreditamos que as práticas observadas em relação ao universo das HQs encontram similaridades em outros territórios culturais. Na Colômbia, as iniciativas dos jovens de bairros populares de Medellín descritas por Mansilla (2015) configuram territórios híbridos, que se constituem entre o local e o digital, o presencial e o virtual. Os jovens utilizam-se dos novos meios proporcionados pela internet para desenvolver certas expressões culturais populares como o hip-hop, a dança, o grafite e o vídeo. A intersecção dos mundos físico e digital produz um espaço híbrido no qual o acesso é constantemente reformulado, permitindo-lhe uma elevada plasticidade. Os jovens usam esse espaço para reconfigurar suas percepções de exclusão e consolidar a identidade do grupo frente à complexidade da cidade.

No Brasil, em São Paulo, o coletivo Lentes Periféricas registra diversas iniciativas culturais e de apropriação dos territórios urbanos nas periferias paulistanas. Um exemplo é o filme *Cine Campinho* – vencedor do concurso audiovisual patrocinado pelo Portal da Juventude da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC-São Paulo) –, que narra a iniciativa de jovens de diversos bairros periféricos que transformaram um campo abandonado e coberto de lixo em Guaianases em um cinema ao ar livre.

A apropriação dos recursos e interstícios proporcionados pela internet no que tange à geração de formas, conteúdos e identidades proporciona, por um lado, a emergência de repertórios culturais híbridos, que misturam práticas tradicionais e inovadoras, institucionalizadas e não institucionalizadas, legais e "marginais". Por outro lado, as indústrias culturais e seus braços na internet também se atentam para esses processos, procurando se aproveitar deles e, no limite, controlá-los.

Tornou-se perceptível, para essas indústrias, a importância de serem capazes de criar novas necessidades com base na percepção de como são os fluxos de interesses das pessoas que possuem cada vez mais opções: "a captura das atenções é uma arte, mas uma arte tecnológica, baseada na análise dos comportamentos, na definição de padrões comportamentais dos segmentos e indivíduos em rede" (SILVEIRA, 2016, p. 18). Seguindo o raciocínio de Silveira, as plataformas de comunicação *on-line* tornaram-se as mediadoras das ofertas culturais na busca por seus consumidores, buscando modular o comportamento e as escolhas das pessoas por meio dos algoritmos. Nesse sentido, a internet talvez seja hoje o *front* mais ativo da guerra cultural.

Um ponto fundamental que não pudemos desenvolver aqui dado o recorte proposto e o espaço destinado a essas reflexões: como o Estado tem se posicionado, em seus diversos níveis de atuação, em relação a esse cenário, na formulação de suas ações e políticas culturais? Como ele pode se posicionar como regulador, parceiro e incentivador dessas práticas? Ou, numa perspectiva de outra natureza, como sua atuação tem oscilado entre os polos desse processo? Questões importantes para serem desenvolvidas em outra ocasião.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. A. de. Refletindo sobre mediações, cultura e informação com Pierre Bourdieu. In: LUCAS, Elaine R. O.; Murilo A. A. (Orgs.) *A Ciência da informação encontra Pierre Bourdieu*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2017, p. 197-219.

_____ Informação, tecnologia e mediações culturais. *Revista Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 14, número especial, p. 184-200, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pci/v14nspe/a13v14nspe.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2017.

ANDERSON, Chris. *Cauda longa*: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BOURDIEU, P. *Lições de sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983.

_____ *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, P.; CHARTIER, R. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo? *Revista Prisma.Com*, n. 4, p. 03-36, 2007.

GRIGNON, C; PASSERON, J. C. *Lo culto y lo popular*. Madrid: Nueva Visión, 1996.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

_____ *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HJARVARD, S. *A midiatização da cultura e da sociedade*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2014.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H.: GREEN, J.; FORD, S. *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph, 2014.

MANSILLA, Juan Camilo. Reconfigurando el espacio público, redefiniendo La marginalidad urbana: um estudio de caso con jóvenesde barrios populares de Medellín, Colombia. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

PARISER, Eli. *O filtro invisível*: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SILVEIRA, Sergio Amadeu da. Economia da intrusão e modulação na internet. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 12, n.1, p. 17-24, maio 2016.

SILVA, Alexandre H.; SILVA JÚNIOR, José A. HQs em Convergência: subculturas do consumo e a manifestação colaborativa de uma mídia que espera sobreviver ao digital. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 27, p. 102-115, dez. 2012.

SIMMEL, G. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SITES/CANAIS DO YOUTUBE:

Catarse: https://www.catarse.me/

Delirium Nerd: https://www.facebook.com/delirium.nerd/

Geledés-HQ: https://www.geledes.org.br/tag/hq/#gs.LbFw8_8

Lentes Periféricas: http://www.lentesperifericas.com.br/

Minasnerds: http://minasnerds.com.br/

Rapha Pinheiro: https://www.youtube.com/channel/UCyRJv_q5RTWF6MT49YG_PhA

Social Comics: https://www.socialcomics.com.br/

QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Sabrina Fontenele[1] e Silvio Oksman[2]

RESUMO

Este artigo elenca uma série de temas relacionados ao patrimônio cultural na cidade contemporânea. Parte-se da compreensão de que o campo do patrimônio cultural foi ampliado, aliando questões como as relacionadas às manifestações artísticas e práticas culturais dos mais diversos grupos até chegar à discussão sobre lugares de memórias e consciência. Apresentando e analisando exemplos recentes, defende-se aqui a ideia de que o patrimônio está inserido no campo de disputa social e urbano da cidade contemporânea.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Memória. Urbanismo.

ABSTRACT

This article lists a series of subjects related to cultural heritage in the contemporary city. It starts from the premise that the field of cultural heritage has been expanded, combining issues such as artistic manifestations and cultural practices of diverse groups. It also incorporates "Site of Memory and consciousness". Through the presentation and analysis of recent examples, the text advocate the idea that cultural heritage is inserted in the field of social and urban dispute of the contemporary city.

Keywords: Cultural heritage. Memory. Urbanism.

A AMPLIAÇÃO DO CAMPO DO PATRIMÔNIO

As questões relativas à preservação do patrimônio cultural têm ganhado cada vez mais espaço nas discussões sobre cidades, arquitetura

[1] Arquiteta e urbanista, doutora pela FAU-USP. Pesquisadora de pós-doutorado do IFCH-Unicamp com apoio da Fundação para Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Foi Conselheira do Conpresp em 2017. Autora do livro *Edifícios modernos e o traçado urbano no Centro de São Paulo* (Annablume, 2015). E-mail: sabrina.fontenele@gmail.com.

[2] Arquiteto e urbanista, doutor pela FAU-USP. Sócio do escritório Metrópole Arquitetos. Coordenador do Plano de Conservação para o MASP com apoio da Fundação Getty e professor da Escola da Cidade. Foi conselheiro do CONDEPHAAT entre 2013 e 2016 e do Conpresp em 2017. E-mail: silvio@oksman.com.br.

e manifestações culturais diversas. Essa ampliação não é tema novo. Esses novos olhares vêm sendo discutidos desde o início do século XX por diversos autores que tentam compreender a necessidade de se ampliar o debate e o reconhecimento de espaços carregados de valor, para além da valorização de monumentos consagrados, no sentido de abranger representações e memórias de uma parcela maior da sociedade. Em que pese essa renovação ter sido iniciada no início do século passado, é somente na segunda metade do centenário que essas questões se consolidam de forma irreversível. Temas como "lugares de memória e consciência" e "patrimônio imaterial" abrem o debate para muito além do restrito grupo que até então tratava das questões de reconhecimento e preservação de patrimônio cultural.

No Brasil, a questão da preservação do patrimônio tem um percurso próprio que se inicia oficialmente em 1937 com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – órgão federal responsável pelos tombamentos dos bens considerados patrimônios culturais. A partir dos anos 1960 são criados os primeiros órgãos estaduais e municipais de proteção do patrimônio cultural.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)[3], como hoje é conhecido o SPHAN, foi criado por um grupo de pessoas fortemente ligado aos intelectuais modernos. Nesse sentido, a atuação do Instituto foi pautada pelo tombamento de edifícios que reforçaram o discurso de modernidade e de cultura nacional desses intelectuais. Logo nos primeiros anos de funcionamento do órgão, foram tombadas centenas de bens, entre eles os conjuntos arquitetônicos das cidades mineiras de Ouro Preto, Mariana e São João Del Rei e a Igreja de São Francisco de Assis – na Pampulha, em Belo Horizonte –, projeto, à época recém-construído, de Oscar Niemeyer .

Se essas políticas nacionais de preservação têm uma relação direta com movimentos similares de outros países, o Brasil é vanguarda no que diz respeito às questões do patrimônio imaterial, tendo tratado do assunto na Constituição de 1988[4]. Desde então, não apenas bens materiais (edifícios, praças, obras de arte) foram tratados como objetos de proteção, mas também celebrações, fazeres, conhecimentos e técnicas, que passaram a ser registrados nas mais diversas regiões do Brasil a partir dos anos 2000, com o Decreto nº 3551/00.

[3] O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) mudou de nomenclatura algumas vezes ao longo de sua trajetória. Desde 1994, é reconhecido como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

[4] Artigo 216 da Constituição Federal. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Constituicao_Federal_art_216.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2018.

O frevo – música, dança e poesia do carnaval pernambucano –, o modo artesanal de fazer queijo mineiro, a feira de Caruaru – lugar de memória e de continuidade de saberes, fazeres, produtos e expressões artísticas tradicionais – e a Cachoeira de Iauaretê – considerada um lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uapés e Papuri –, entre tantos outros, receberam o selo do IPHAN.

A ampliação do tema "patrimônio cultural" vem despertando cada vez mais interesse da sociedade e de pesquisadores acadêmicos das áreas de Arquitetura, História, Antropologia e Ciências Sociais. Muitos desses estudos tratam da identificação de bens que merecem o reconhecimento como patrimônio cultural por causa de seus valores e da afirmação de procedimentos e diretrizes para a preservação, a fim de poder transmitir para gerações futuras parte da história e memória de nossa sociedade.

Recentes casos de destruição, vandalismo e manifestações em bens culturais mostram a importância do campo da preservação e a força que assumiu o debate político em torno do tema. São vários atos que, propositadamente, se utilizam da força do patrimônio como uma forma de chamar atenção para as reinvindicações. A visibilidade do patrimônio colabora para a amplificação do discurso.

DISCUSSÕES RECENTES

Sem se aprofundar em questões teóricas do campo da preservação de patrimônio cultural, que são abordadas em bibliografias específicas[5], cabe ressaltar alguns tópicos referentes a essa discussão nos dias de hoje, a fim de facilitar a compreensão das abordagens que serão feitas a seguir.

A primeira delas é a necessária compreensão de que a preservação é um ato do presente. Em fragmentos representativos de um passado, busca-se elementos que nos permitam reconhecer uma identidade cultural, passível e desejável de ser transmitida para o futuro. Assim, não se reserva às ações preservacionistas um cunho nostálgico, desejoso de retomar um tempo perdido. Trata-se, sim, de uma ação firmada em tempo presente e intimamente ligada àquilo que nos está à disposição contemporaneamente.

[5] Gostaríamos de ressaltar as seguintes obras: 1) ARANTES, Antônio Augusto. *Produzindo: estratégias de construção do patrimônio cultural.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 2) KUHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. 3) MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: *Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural.* Ouro Preto: IPHAN, 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf>. Acesso em: 25 de maio 2018. 4) CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio.* São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001.

Afinal, o passado é intangível por excelência.

Apesar de isso parecer óbvio, não é o que se tem visto. Diversas ações, no afã de preservar, acabam por buscar um estado pretensamente original, eliminando importantes camadas históricas que se justapõem a um bem cultural. Assim, qualquer ação que pretenda voltar no tempo, edita a história, autorizando-se escolher os momentos a serem preservados.

As pesquisas documentais são parte essencial do trabalho de preservação. Textos, fotografias, desenhos, projetos e vídeos são elementos de extrema importância para a construção de um conhecimento sobre o que se pretende estudar. Esses materiais revelam informações preciosas, mas devem ser considerados com cautela. Além disso, servem para compreender os processos e revelam camadas históricas. Em diversos casos, essas imagens têm sido utilizadas com o objetivo de "voltar a um estado"[6] pretensamente original, que pode jamais ter existido. Projetos de edifícios que trazem informações importantes também acabam sendo utilizados no sentido de novas construções à imagem e semelhança daquelas que se pretende preservar. Assim, busca-se a preservação de uma imagem, de um cenário, e corre-se o risco de perder parte da história impregnada nesses edifícios.

Em muitos casos, a preservação da passagem do tempo é evitada a todo custo, inclusive com a eliminação de suas marcas: a pátina. O desejo é de ter o "velho com cara de novo". São muitos casos, em todo o mundo, em que a imagem de um edifício recém-inaugurado, registrado em fotografias exaustivamente reproduzidas em catálogos e livros, é o que se quer preservar.

Outra questão essencial é a compreensão de que cada caso é específico e irreprodutível. Isso se dá de várias formas. Vale tanto para o reconhecimento de valor – aquilo que pode ser patrimônio para uma sociedade pode não ser para outra; as sociedades têm valores diferentes – quanto para as ações de preservação – impossível criar um catálogo universal que dê conta das ações possíveis de preservação. Portanto, o campo do patrimônio demanda estudos aprofundados e, principalmente, multidisciplinares, que considerem aportes diferentes e que, em conjunto, possam dar conta da complexidade do tema.

Ainda para compreender as possibilidades de atuação dentro do campo, é necessário esclarecer abordagens que se confundem no que diz respeito ao uso de edifícios.

No caso da preservação de construções – patrimônio material – há o consenso de que não se preservam os programas. A lógica advém da percepção

[6] O termo foi utilizado por Violet-Le-Duc no século XIX para justificar ações que atualmente são bastante questionadas, inclusive porque levam a uma ideia de "falso histórico". In: Kühl, B.M. *Restauração*. São Paulo: Ateliê, 2000.

de que as formas de vida se alteram ao longo da história e, portanto, algumas atividades ficam obsoletas. Impor um uso específico a um edifício, nesse sentido, pode comprometer sua preservação, já que, em alguns casos, essa restrição poderia esvaziá-lo por completo, como já ocorreu com edifícios industriais em áreas urbanas, de estações ou hospitais desativados.

Neste sentido, estamos muito acostumados a vermos mudanças de usos importantes em todo o mundo – alguns serão debatidos mais adiante neste texto – sem que isso cause nenhum tipo de estranheza. As legislações que tratam de usos na cidade são as de regulação urbana, em que pese suas fragilidades de trabalhar o campo do patrimônio. A confusão que se faz, e que deve ser evitada, diz respeito ao patrimônio imaterial e aos lugares de memória. De forma sintética, quando se decide preservar um patrimônio imaterial, a questão recai no saber fazer, no ritual envolvido (por exemplo, no caso da preparação de um alimento ou refeição). Em contrapartida, ao se tratar de "lugares de memória", a questão recai também sobre o campo do patrimônio material. Em outras palavras, preserva-se um edifício a fim de que se possa manter as memórias a ele associadas.

Por fim, cabe reconhecer que as novas abordagens associadas à preservação do patrimônio ampliaram o acesso às diferentes camadas sociais, que passam a clamar pelo reconhecimento de seus bens culturais, que até pouco tempo estiveram circunscritos a grupos bastante restritos.

O Pateo do Colégio em São Paulo exemplifica a complexidade dessas questões. O edifício que seria marco original da cidade de São Paulo, por ter sido construído no século XVI, foi completamente demolido, restando apenas uma parede de taipa como registro da técnica construtiva tão característica da cidade colonial e do Colégio dos Jesuítas. Nos anos 1970, foi construído um novo edifício à imagem e semelhança daquele que existia (a construção usou de tecnologias contemporâneas na busca da imagem idealizada).

Há uma intensa discussão sobre o fato de a nova construção se tratar de um "falso histórico" e que, portanto, não mereceria ser preservada. No entanto, tombado no âmbito municipal, o conjunto é reconhecido pela população como marco histórico e, por isso, deve ser preservado. Falso ou não, o edifício já se historicizou e faz parte do patrimônio cultural paulista. Evidencia-se isso com o fato ocorrido na madrugada do dia 10 de abril de 2018: a fachada do edifício foi pintada com a frase "olhai por nós". A intervenção foi alvo de forte polêmica nos jornais e redes sociais. De um lado, os autores, que utilizaram o edifício para sua manifestação cientes da relevância e da repercussão que o ato traria; de outro lado, a sociedade, que se ofende pelo dano causado. O episódio evidencia o uso do patrimônio cultural como objeto e cenário de disputas políticas na cidade.

A PRESERVAÇÃO DE LUGARES DE MEMÓRIA PARA CONSCIÊNCIA DA HISTÓRIA

Entre os temas atuais, destacam-se os conhecidos lugares de memória difíceis. São espaços que se caracterizam por terem sido suporte para acontecimentos relevantes. Não se trata de espaços com valor artístico ou arquitetônico, mas que guardam, na sua materialidade, parte da história.

Em São Paulo, a Casa de Dona Yayá, atualmente sede do Centro de Preservação Cultural da USP (CPC), destaca-se como um desses lugares onde é possível refletir sobre os espaços de exclusão relacionados às questões sociais e de gênero.

Sebastiana de Mello Freire, conhecida como Dona Yayá, foi considerada mentalmente instável em 1920. Depois de um ano internada em hospital psiquiátrico, seus tutores alugaram, compraram e reformaram uma antiga chácara na região da Bela Vista para afastá-la da agitação do Centro de São Paulo. O imóvel foi transformado em seu sanatório particular, onde ela viveu por quatro décadas até o seu falecimento.

Depois de transferida para a Universidade de São Paulo e tendo passado por um longo período sem destinação, a casa foi restaurada no início dos anos 2000 e abriga, desde 2004, a sede do CPC[7]. Sua memória tem sido fruto de pesquisa, publicações e outras atividades na instituição, que desde 2017 passou a contar com uma pequena exposição sobre a vida da célebre moradora. Os cômodos com cores neutras, grades de ferro e vidro, o solário (único meio de contato de Dona Yayá com o mundo exterior) e outras dependências revelam os traumas do isolamento dessa mulher.

O tombamento da Casa de Dona Yayá foi realizado pelos órgãos de preservação estadual e municipal na década de 1990[8]. A justificativa do tombamento do imóvel como bem cultural vai além de sua importância como remanescente da fase inicial do bairro e das diversas técnicas construtivas; ela está diretamente relacionada à "representação de uma das formas da sociedade tratar a loucura no início do século XX" (Condephaat, resolução 37 de 02 de abril de 1998).

O recente tombamento do DOI-CODI – edifício na Rua Tutoia, em São Paulo –, centro de atuação da Operação Bandeirante (OBAN), é mais um

[7] A Casa de Dona Yayá abriga desde 2004 o Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo, espaço onde ocorrem atividades como cursos, exposições, debates, lançamento de publicações acerca do tema patrimônio cultural, etc. Outras informações podem ser encontradas em www.usp.br/cpc.

[8] Condephaat, Resolução de tombamento de 2 de fevereiro de 1998 – processo 21955/1982. Conpresp, Resolução de abertura de processo de tombamento nº 11/90, de 19 de outubro de 1990, relativo à área do bairro do Bexiga, na qual se inclui a Casa de Dona Yayá – processo 16-066.137-90*88.

caso de "lugar de memória". Foi nesse lugar que o Estado praticou torturas e cometeu assassinatos durante a ditadura militar. Foi lá que o jornalista Vladimir Herzog foi torturado e assassinado. A versão oficial do governo, de suicídio, foi contestada pela sociedade, e esse é um dos fatos que iniciam um gradual processo de abertura do regime militar.

Esse conjunto de edifícios tem, portanto, um valor essencial para a compreensão da história recente do País. Por meio dele, pode-se, ainda, compreender e descobrir fatos que ainda não foram totalmente estudados. Nesses casos, além de se tratar de patrimônio a ser preservado, é também um documento a ser estudado. A recente descoberta de documentos americanos que trazem novas informações sobre o período de ditadura militar no Brasil revela que ainda há muito a ser estudado, e esse tipo de preservação é um ponto importante nesse sentido. O processo de tombamento revela como se entende o valor a preservar: "menos preocupado com as características da edificação e argumentando por um tombamento de patrimônio *material* baseado nas memórias difíceis de um momento longo e sombrio de nossa história recente[9]".

Em diversos países da América Latina, uma rede de pesquisadores e interessados no tema tem trabalhado intensamente e formado uma rede disposta a discutir as possibilidades de se atuar frente a esses espaços carregados de significados e memórias dos períodos de violência e restrição política. No caso da Argentina, a sociedade organizou-se em diversas frentes para poder tratar do tema, a fim de não deixar que a violência do Estado fosse, por um lado, esquecida, e, por outro, ficasse impune. Grupos como as "Asociación Madres de Plaza de Mayo"[10] e "memoria aberta"[11] continuam fazendo um intenso trabalho de investigação sobre os acontecimentos que mantêm o debate aberto e num processo contínuo, que tem levado a julgamentos sucessivos dos envolvidos e à punição dos culpados.

No caso do Brasil, o reconhecimento do DOI-CODI é um passo fundamental para uma investigação necessária e para o reconhecimento dos crimes cometidos pelo Estado. Dois fatos recentes mostram a importância desse reconhecimento.

Em 2007, o artista Fernando Piola realizou o projeto "Operação Tutóia". Apresentando-se como jardineiro, o artista, aos poucos, substituiu

[9] Trecho retirado do parecer da Profa. Dra. Silvana Rubino escrito para a sessão de tombamento do DOI-CODI.

[10] Grupo de mães que se organizou na Argentina ainda durante o período militar para se manifestar e buscar seus filhos e netos desaparecidos. Ver: <http://madres.org>. Acesso em: 13 ago. 2018.

[11] "Aliança de organizações de direitos humanos argentinas que promove a memória sobre as violações aos direitos humanos do passado recente." Disponível em: <http://memoriaabierta.org.ar/wp>. Acesso em: 13 ago. 2018.

toda a vegetação dos jardins do edifício do DOI-CODI por plantas de folhagem vermelha. Depois de alguns meses de trabalho, o tom de vermelho chamava atenção na fachada. Tratava-se de uma manifestação que trazia à tona a memória da violência ocorrida naquele espaço décadas antes.

No carnaval de 2018, o Ministério Público proibiu a circulação de um bloco que se propunha a acontecer em frente ao edifício do DOI-CODI e que "reverenciaria" as ações de violência e tortura que ali ocorreram, ironizando a violência com um perigoso discurso que compactua e enaltece a atuação do governo militar na ditadura brasileira.

Os casos citados evidenciam que o patrimônio é um campo de disputas da sociedade dentro de uma perspectiva do tempo presente. São as reflexões, identidades e demandas sociais – no seu sentido mais amplo – que, ao se relacionar com os bens tombados, estabelecem leituras múltiplas. Nos casos dos lugares de memórias difíceis, a questão acentua-se de forma bastante delicada, uma vez que o patrimônio material contribui para revelar acontecimentos e conhecer fatos essenciais para compreensão de períodos históricos recentes e não completamente esclarecidos.

ESPAÇOS DE DISPUTA

Algumas áreas dentro da estrutura urbana, reconhecidas por serem registros evidentes de etapas da história das cidades por causa de seus edifícios ou seu traçado urbano, foram marcadamente objeto de disputa e de interesse de grupos variados que se voltaram para oportunidades que, por vezes, são olhadas de forma bastante diferente – mercado e preservação tendem a se colocar em polos opostos em disputas territoriais desse tipo. Áreas centrais esvaziadas por diversos motivos, antigos pátios de manobras de trens, estações ferroviárias, armazéns, áreas portuárias foram objetos de intervenção em diversas cidades, ora com um uso público, ora privado.

Nesse sentido, muitas vezes seus atores valem-se de estratégias bastante distantes daquilo que se discute no campo da preservação. São propostas que evidenciam uma ideia pasteurizada de cultura, altamente comercial, com um forte incentivo à implantação de museus e centros culturais em imóveis localizados em áreas caracterizadas pelo seu estado de abandono ou degradação. Percebemos isso nas áreas históricas de cidades como Porto Alegre, Salvador, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo. Na tentativa de atrair um público visitante interessado em (re)conhecer os atrativos dos antigos centros, abandonados ou degradados, grandes incentivos financeiros foram realizados na modernização de imóveis históricos com caráter essencialmente cultural. Em diversos casos, retira-se a vida cotidiana em busca da criação de um cenário atraente.

Restauro e *revitalização* são termos frequentemente utilizados para reforçar a intenção de recuperar um patrimônio e incentivar seu uso mais intenso. No entanto, observados de perto, os termos são complexos. Muitas vezes, o suposto restauro trabalha com uma ideia de cultura comercializável. Assim, é possível encontrar bairros inteiros onde os edifícios históricos foram pintados de cores berrantes – bastante diversas daquelas que foram utilizadas no momento de sua construção e compunham uma certa ambiência urbana – e respondem diretamente às ações de marketing de empresas particulares ou de programas de governo. Também é notório a remoção da população de baixa renda para estimular outros usos por outro público, muitas vezes flutuante. Trata-se de políticas que, a fim de atrair investimentos em turismo, serviços e comércio, priorizam a construção de um cenário comercializável. Assim, as intervenções no patrimônio colocam a preservação cultural submetida, e deturpada, às questões econômicas.

Os edifícios recebem benefícios para atender a novos programas que abrigam restaurantes, pequenas lojas de artesanato; o espaço público passa por intervenções com novos pisos, calçadões, iluminação e, principalmente, sistema de segurança. Tudo bastante estilizado e elitizado para atrair um público que possa usufruir desse espaço requalificado, seja esse público moradores ou turistas. Portanto, quando se fala em revitalizar, há de se entender que não se trata de área morta e sem vida, muito pelo contrário. Mas, não da população que as políticas de cultura e turismo desejavam que estivessem frequentando a área. Chama atenção que, em ambos os casos, os edifícios restaurados são apenas aqueles que estão de frente para as ruas em que se interviu. Basta virar para uma rua lateral e encontrar a mesma precariedade anterior ao projeto.

Especificamente na cidade do Recife, durante o ano de 2015, os noticiários anunciavam diariamente a disputa no Cais Estelita, antiga região portuária, entre os interessados em garantir o direito de uso coletivo da área e os incorporadores que planejavam construir um condomínio de luxo com onze torres. O episódio ganhou repercussão nacional pela força dos ativistas que ocuparam os terrenos com diversas atividades artísticas e questionavam o valor histórico e cultural daquele espaço para a população do Recife. Novamente, o patrimônio é colocado no campo de disputa social e urbana.

As questões relativas ao planejamento urbano e patrimônio cultural ainda demandam muito trabalho para que se encontre uma convergência de interesses. Nesse sentido, o caso do Cine Belas Artes em São Paulo, tradicional conjunto de salas de cinema com programação que busca sair dos filmes comerciais, evidencia os problemas colocados. Em 2011, quando o proprietário decidiu rever o valor do aluguel e disponibilizar o imóvel

para outros usos e interessados, um grupo de frequentadores iniciou uma campanha solicitando o tombamento do prédio, numa tentativa de manter a sociabilidade que ocorria naquele espaço. No entanto, uma das questões levantadas ao longo da discussão nas mídias, redes sociais e entre especialistas, é que o uso de um edifício não é objeto de preservação. Depois de um longo processo, o edifício foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico (Condephaat). Na resolução, um dos valores reconhecidos foi "que se trata de um lugar de memória no panorama da cinematografia paulista"[12]. A própria resolução estabelece que "não ficam estabelecidas restrições de uso e ocupação no entorno do perímetro que delimita este tombamento".[13]

Em São Paulo, as atuações no bairro da Luz evidenciam outra situação em que foram pensadas e executadas ações pontuais sobre o patrimônio que, desvinculadas de outras políticas públicas, se mostraram pouco efetivas, em que pese a utilização de recursos vultuosos. Desde o início da década de 1990, diversos edifícios foram restaurados e receberam programas culturais: o antigo Liceu de Artes e Ofícios, que passou a abrigar a Pinacoteca do Estado; a Estação Julio Prestes, atualmente sede da Secretaria de Estado da Cultura e da Sala São Paulo[14]; o edifício que originalmente abrigava armazéns e escritórios da Estrada de Ferro Sorocabana e que atualmente é a Estação Pinacoteca e o Memorial da Resistência de São Paulo[15]. Por fim, nos anos 2000, a Estação da Luz passou a abrigar o Museu da Língua Portuguesa.

Apesar de todo esse investimento em equipamentos de cultura, as intervenções não foram suficientes para qualificar o entorno do bairro da Luz. Entre várias possibilidades de justificação, pode-se argumentar que esse tipo de programa, isolado no território, sem outras atividades da vida cotidiana, não conseguiu reverter a degradação da área. Pelo contrário, nas últimas décadas essa região da cidade passou a enfrentar um dos problemas mais complexos e de difícil solução: usuários de crack se reúnem diuturnamente a poucos metros desse complexo cultural e ficam perambulando pelo entorno, acentuando ainda mais a diferença entre a população flutuante dos edifícios restaurados e aquela que habita a área.

São esses alguns exemplos que vêm ganhando força nas discussões sobre cidade, cultura, memória. Se até o início dos anos 2000 esse era um tema que estava limitado a grupos universitários e a órgãos públicos de preservação de patrimônio cultural, hoje é uma pauta que abarca diversos

[12] Resolução 105/2015 do Condephaat. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/cit/index.php?p=1157>. Acesso em: 30 de maio 2018.
[13] Idem.
[14] Sala de concertos e sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP).
[15] Esse edifício foi, durante a ditadura militar, a sede do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), onde diversas prisões foram realizadas.

sentidos da vida cotidiana. A tendência é que isso se amplie cada vez mais. Grupos de minorias – negros, LGBTQ, grupos religiosos, imigrantes – seguramente reivindicarão seu lugar na história, e o patrimônio como principal elemento de reconhecimento.

A ideia do patrimônio como monumento ou como obra de arte tende a perder cada vez mais espaço para outras manifestações. A identidade passa a ser múltipla, refletindo a composição de nossa sociedade.

Neste momento, essas questões nos colocam mais perguntas do que respostas. Não há respostas prontas. Os desafios são enormes, desde o reconhecimento do que pode ser patrimônio para os vários grupos até de que forma é possível preservá-lo. O tema demanda ampliação de debate, multidisciplinariedade, participação social e, por parte daqueles que trabalham na área, a abertura para receber essas manifestações múltiplas, que construíram e seguem constituindo nossa cultura, que precisa ser preservada para as gerações futuras.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antônio Augusto. *Produzindo o passado*: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Arquitetura e documentação:* novas perspectivas para a história da arquitetura. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2011.

CASTRIOTA, Leonardo. *Patrimônio cultural:* conceitos, práticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001.

COSTA, Eduardo Augusto. *Arquivo, poder, memória:* Herman Hugo Graeser e o arquivamento fotográfico do IPHAN. Tese (Doutorado em História) –, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. *Intervenções na cidade existente*: um estudo sobre o Centro Dragão do Mar e a Praia de Iracema. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CUNHA, Claudia dos Reis e. A atualidade do pensamento de Cesare Brandi. *Resenhas Online*, São Paulo, 03.032, Vitruvius, ago. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>. Acesso em: 21 dez. 2016.

CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KUHL, Beatriz Mugaya. *Patrimônio cultural*: memórias e intervenções urbanas. São Paulo: Annablume; Núcleo de Apoio e Pesquisa São Paulo, 2017.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais Dd Museu Paulista*: História E Cultura Material, v. 18, n 2, p. 287-320. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5539/7069>.

KUHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo*: reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade*. Lugares e espaços públicos. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista. In: SETUBAL, Maria Alice. (Org.). *Terra paulista*: trajetórias contemporâneas. São Paulo: Imesp; Cenpec, 2008.

MARTÍNEZ Ascensión Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madrid; Ediciones Siruela, 2007.

MELLO JÚNIOR, Antônio de Oliveira. *O significado e o uso do conceito de autenticidade na preservação do Patrimônio Edificado.* Os paradigmas de Brasília e Ouro Preto. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. Ouro Preto: IPHAN, 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisaode-premissas.pdf>. Acesso em: 25 maio 2018.

MENESES, Ulpiano. Os usos culturais da cultura. In: YAZIGI, E. et al. *Turismo, espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p.88-99.

MOTTA, Lia. A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global. In: ARANTES, Antônio. *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000, p. 256-287.

OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RODRIGUES, Marly. De quem é o patrimônio? Um olhar sobre a prática preservacionista em São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* Rio de Janeiro, v. 24, p. 194-203, 1996.

RUBINO, Silvana Barbosa. *O mapa do Brasil passado*. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 97-105, 1996.

SALVO, Simona. Restauro e 'restauros' das obras arquitetônicas do século 20. Intervenções em arranha-céus em confronto. *Revista CPC,* São Paulo, n. 4, p. 139-157, 2007.

SANT'ANNA, Márcia. *Da cidade-monumento à cidade-documento.* A trajetória da Norma de Preservação de Áreas Urbanas no Brasil (1937-1990). Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

NO CORAÇÃO DE SÃO PAULO, POSSO SER

Mariane Blotta Abakerli Baptista[1]

RESUMO

Este texto pretende desvelar alguns processos descoloniais que ocorrem em práticas de mediação realizadas em três espaços culturais de São Paulo, a fim de buscarmos nesses exemplos formas críticas da cultura que nos ajudem a pensar em estratégias oposicionais dentro dos sistemas nos quais atuamos, seja como professores, ou mediadores, seja executando qualquer outra atividade que possa ser colonizadora. Tendo em conta que esta pesquisa busca abordar ações descoloniais, acredita-se que o seu processo não pode ter uma voz autoritária. Para isso, pretende-se elaborar um texto polifônico, estruturado por meio do cruzamento de teorias pós-coloniais e dos relatos dos responsáveis dos locais que foram investigados.

Palavras-chave: Mediação cultural. Pós-colonialismo. Identidade. Rede de relações.

ABSTRACT

This paper intends to unveil some descolonial processes that occur in mediation practices carried out in three cultural spaces of São Paulo, in order to seek in these examples critical forms of culture that help us to think of oppositional strategies within the systems in which we act, whether as teachers, mediators or in any activity that runs the risk of being colonizer.

Taking into account that this research seeks decolonial actions, it is believed that its process cannot have an authoritarian voice. For this, it is intended to carry out a polyvocal text, which will be structured from the intersection of postcolonial theories and the account of those responsible for the sites that were investigated.

Keywords: Cultural mediation. Post-colonialism. Identity. Social network.

[1] Doutora em Arte e Educação e Mestre em Cultura Visual pela Universidade de Barcelona (Espanha). Trabalha com arte e educação desde 1990, quando se formou em Desenho Industrial na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente, é coordenadora do Bacharelado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina e ministra aulas nos cursos de Bacharelado em Artes Visuais e Licenciatura em Música da mesma faculdade. Desde 2015, é integrante do Grupo de Pesquisa em Mediação Cultural em São Paulo.

INTRODUÇÃO

Todas as situações nas quais nos encontramos são potentes espaços pedagógicos. São lugares onde os sujeitos se relacionam e onde há construção de conhecimento. Essa ideia faz referência aos diálogos que os processos de mediação sociocultural podem estabelecer entre os sujeitos e seus contextos. E, consequentemente, como essas relações influem nos "sistema(s) de significação implicados na produção de identidades e subjetividades" (SILVA, 2007, p.142).

Desse modo, compreende-se a experiência pedagógica como um *encontro entre sujeitos*, visto que essa experiência não decorre de conteúdos e materiais. Ela está mediada pelas *relações* traçadas entre as percepções e as interpretações do mundo, criando assim uma rede de conhecimentos situados (HARAWAY, 1995). Essa experiência dinâmica transforma aquilo que somos e transforma as relações que estabelecemos conosco e com os demais.

O esquema "conhecimento – mediador – observador/visitante/público" (ou ainda: objeto de conhecimento – professor – aluno, assim como qualquer esquema institucionalizado) está naturalizado de tal modo que só serve para manter as relações de saber/poder (FOUCAULT, 1988) das estruturas institucionais e econômicas dominantes. No entanto, apesar de ainda termos muitas práticas que mantêm esse sistema, já é possível ver hoje a influência de teorias que questionam o pensamento e essas estruturas tradicionais.

Neste artigo, pretendo ater-me às teorias pós-colonialistas, principalmente porque possibilitam um olhar crítico em relação à imposição de discursos (dominantes), ação esta recorrente nas situações nas quais há transmissão de conhecimento (como no esquema apresentado anteriormente). O recorte que utilizo para realizar essa análise é o da mediação, campo no qual venho atuando há mais de vinte anos, tanto como professora de arte na educação formal, quanto como mediadora em museus e exposições, realizando visitas guiadas e ministrando oficinas e/ou cursos de formação para professores e professoras. Venho repensando a questão da mediação desde quando me deparei com situações em que percebi que o discurso do museu ou da Arte não afetava as pessoas com quem eu estava falando.

Em um museu (ou instituição cultural), o que deve ser "ensinado" é proposto por quem organiza e determina a exposição. Esse posicionamento se reforça nos textos de parede, nas informações sobre a exposição e obras e nos percursos criados, privilegiando modelos estéticos e ilustrados considerados com base em perspectivas formalista e expressionista, que não permitem uma construção de significados por parte de visitantes, já que nos foi inculcado que o museu é um lugar de saber inquestionável.

Nesse sentido, a linguagem é o meio de manutenção do saber/poder da instituição, já que os discursos elaborados estão baseados nas premissas do lugar e servem para transmitir um conhecimento preestabelecido. O visitante é dependente desse discurso e, mesmo que seja um visitante "civilizado" – culto, educado, refinado, polido, avançado, filtrado, limpo (PADRÓ, 2008, p. 156) –, ele não cria relações/interpretações, pois atua sob a concepção colonizadora da função educativa do museu. É possível perceber como esse papel que foi outorgado ao museu se reforça nas próprias afirmações de visitantes sobre os comentários que um educador faz sobre a vida dos artistas e a relação desses artistas com suas obras, algo como: "mas saber disso muda nossa compreensão da obra". Demonstra-se, desse modo, o condicionamento dos sujeitos aos discursos que transmitem informação camuflada de explicação que traz conforto e acalma.

Quantos de nós entramos em um museu e primeiro lemos os textos curatoriais para depois apreciar as obras? Sabemos quem escreve os textos? Que diferença isso faz? Percorro livremente o espaço, traçando relações entre as obras? Isso é possível ou as obras estão dispostas de maneira a impor uma forma de percebê-las? Sinto-me representada nesses espaços? Embora estejamos falando de museus, essas perguntas são válidas para as diversas manifestações culturais que nos circundam. Que subjetividades estão configurando? Que culturas as habitam? Quais estão ou não presentes? Quais estão invisibilizadas? Essas questões são fundamentais para começarmos a desvelar práticas culturais que ainda invisibilizam e calam sujeitos em situações de produção de conhecimento e, consequentemente, na produção de suas identidades.

MEDIAÇÃO CULTURAL

O termo "arte-educação" foi "incorporado ao vocabulário acadêmico e artístico e passou a ocupar um espaço significativo nos debates sobre a função da arte na atualidade" (BACARIN; NOMA, 2005, p. 4). Seu uso estava vinculado principalmente a espaços de arte, como museus, centros culturais e grandes exposições, e designa o trabalho daqueles que exercem uma função educativa em espaços não formais.

Ao longo do tempo, esse termo foi bastante criticado por diversas educadoras como Barbosa (1991), Ferraz e Fusari (1992) e Biazoli (1999), entre outras. Essa discussão segue até hoje e com ela surgiram algumas terminologias que tentam dar conta de um trabalho que vincula dois campos de conhecimento bastante complexos: a Arte e a Educação. Nesse sentido, Frange (apud BIASOLI, 1999, p. 88) argumenta que:

> A arte tem que resgatar sua autonomia na educação formal e/ou informal. Discordo radicalmente dessas terminologias "arte-educação" e "educação artística" e para onde elas têm levado e possam levar. Arte muito menos é disciplina para ser avaliada com notas e aprovações e/ou reprovações de alunos. Arte é tema mais complexo, profundo e ampliado.

O que se coloca em questão aqui é a necessidade do reconhecimento da Arte como campo de conhecimento e não como "suporte" de outras aprendizagens. Uma das consequências diretas dessa discussão ocorreu no campo da educação, com a mudança, promulgada pela Lei de Diretrizes de Bases de 1996, do nome da disciplina "Educação Artística", que passou a se chamar "Educação de Arte".

Em exposições ou espaços culturais, sentem-se também os reflexos dessa discussão, pois isso afeta diretamente o papel do/a educador que trabalha em instituições culturais. Uma delas infere diretamente sobre o próprio nome da profissão: somos guias, auxiliares, monitores/as, educadores/as, mediadores/as, arte-educadores/as, arte/educadores/as, artistas educadores/as... Quando trabalhei na 24ª Bienal de São Paulo, fui "tira-dúvidas"; e na Mostra do Redescobrimento, "monitora"; mas em nenhum momento fomos consultados sobre como gostaríamos de ser identificados.

É possível encontrar hoje uma vasta bibliografia que define os diversos termos anteriormente citados:

- guia: escolar, de visita, em um espaço desconhecido;
- auxiliar: de espaço, alguém com/em necessidade;
- tira-dúvidas: reducionista, quais dúvidas, não reflexivo;
- mediador: está no meio, entre o público e a obra, tradutor;
- monitor: monitora, organiza, gerencia;
- educador: próximo ao professor, função educativa;
- arte-educador: profissional específico do museu, inclui outras atividades, oficinas e projetos.

Assim sendo, percebe-se que cada um deles possui significados que influenciam e definem diretamente a atuação desses profissionais. Minha noção de *mediação* vem desse campo: do trabalho em exposições e da reflexão que fui realizando ao longo do tempo, baseada na reflexão sobre as necessidades e implicações que pressupõe trabalhar sob o significado de cada uma dessas nomenclaturas.

Para Mirian Celeste Martins (2014), a mediação é um processo colaborativo. Se a compreendemos dessa maneira, desestigmatizamos a tradição educativa baseada na concepção modernista dos museus do século XX, em

que as visitas eram planejadas com a finalidade de promover um conhecimento hegemônico sobre as obras e realizadas com foco na contemplação e observação dessas obras. O significado era atribuído pela obra (e não pelos sujeitos) e com base no pensamento do artista, conhecimento que os educadores tinham de antemão.

O processo colaborativo concebe um sentido de ensino/aprendizagem que se baseia no processo de interação entre todos os sujeitos envolvidos na ação. A circulação horizontal de conhecimento vai de encontro à transmissão da informação; realiza-se com o compartilhar experiências e descobrimentos e concretiza-se em conversas, manifestações, trocas de experiências, perguntas, respostas e silêncios provocados nos momentos de observação das obras e de abordagens suscitadas pelos mediadores e mediadoras. Essas atitudes, por exemplo, dão protagonismo a todas/os e sinalizam que o conhecimento não se realiza em uma única direção. Desse modo, estabelecem-se outras maneiras de compreensão, não mais hierárquica e verticalizada, mas baseada na relação entre todos, como iguais, para marcar o que se conhece e o que se quer conhecer. Uma mediação cultural colaborativa propõe caminhos para gerar um conhecimento coletivo, não como posições fixas, mas como possíveis percursos.

Mirian Celeste (2014, p. 17) pergunta: "não será esta a tarefa maior da mediação cultural: abrir o que estava travado, libertar o olhar amarrado ao já conhecido para ver além?". Nesse sentido, o/a mediador/a cultural é aquele/a que busca a negociação de significados decorrentes dos cruzamentos dos saberes procedentes dos sujeitos envolvidos nas situações. É a ação em si que ativa a produção de conhecimento nos mais diversos espaços pedagógicos.

Trabalhei, em 2017, na exposição "Guilherme Vaz | Uma fração do Infinito", no Sesc Pompéia. Suas obras possuem um grande poder evocativo, sendo ele um artista multimídia, que trabalha na intersecção entre música e arte. Durante o processo de formação, o curador da exposição falou para nós, do educativo, sobre a importância de falarmos sobre o artista, para que seu legado artístico pudesse se expandir. Essa visão do curador despertou em nós alguns questionamentos sobre o trabalho do mediador em exposições e, consequentemente, acerca do sentido do setor educativo nesses espaços. Dada essa discussão, perguntamo-nos então o que significa falar *sobre* o artista e que diferença poderia haver se falássemos *a partir* do artista. Traduzida dessa maneira é fácil perceber que "falar sobre" remete à ideia de "transmissão de conhecimentos", pautado nos modelos de arte-educação do final do século XX, reforçando o papel do educador do museu-instituição (PADRÓ, 2003). Esse/a mediador/a está atrelado aos textos curatoriais, à intensão do artista e à informação que já foi gerada sobre a obra.

Já falar *a partir* do artista abre brechas para uma mediação entendida como "ponte". O diálogo dá-se por meio das conexões que o público estabelece em função de suas vivências, e, nesse sentido, o papel do/a mediador/a é de interlocutor/ação, principalmente porque sabemos que as manifestações artísticas, dada sua condição simbólica, têm a capacidade de tirar-nos de nossa zona de conforto. Esse posicionamento faz com que as conexões pessoais sejam as guias do processo de construção de conhecimento, transformando os sujeitos em protagonistas de suas próprias vivências. A fonte de interesse para continuar aprendendo são os próprios desejos e as necessidades de conhecer-se e compreender melhor o mundo em que vivem. Se compreendermos que nosso trabalho (como mediadores/as ou educadores/as) está profundamente vinculado à subjetividade, percebemos então que não existem conhecimentos acabados, mas conhecimentos para reconstruir e, inclusive, para serem criados (EFLAND, 2004).

Ao compartilharmos nossas experiências, compreendemos que o ato de aprender é um ato social, já que depende de "conexões, relações e de apoio social" (STOLL; FINK; EARL, 2004, p. 102), e o transformamos também em um ato político, por meio do qual nos posicionamos durante a produção de conhecimento, compreendendo a diferença entre a imposição de um discurso e a possibilidade de construir um em companhia.

NO CORAÇÃO DE SÃO PAULO

Minha aproximação ao conceito de "descolonização" no campo educativo deu-se durante o doutorado. Pesquisei sobre "como se gera conhecimento em companhia", aprofundando-me na experiência de um grupo de professoras que repensam juntas suas próprias práticas docentes. Em uma das reuniões que eu acompanhava, realizamos uma roda de conversa para falar sobre nossos desejos para o ano letivo que se iniciaria, e uma das professoras se perguntou: "eu colonizo?". Com essa pergunta começamos a nos aprofundar sobre o que poderiam ser práticas colonizadoras e descolonizadoras em sala de aula, tornando isso um "modo de ser". Talvez seja mais fácil identificar posições descoloniais nas escolas, dada a característica fundamental da verticalidade como são realizadas, por exemplo, as aulas (lembrando do esquema citado anteriormente) ou mesmo, a própria relação institucional: diretor/a, coordenador/a, professor/a, alunos/as; modelo de transmissão de conhecimento, etc.

Levando em conta que os processos coloniais sempre envolvem questões de dominação, exploração, submissão, imperialismo cultural e relações de poder, faz-se necessário verificar se há narrativas de resistência e, em caso positivo, de que forma estão se constituindo.

A fim de ampliar minha pesquisa sobre possíveis formas de mediação descoloniais, decidi sair do contexto educativo e buscar em outros espaços experiências que rompam com imposições ideológicas determinadas por processos de mediações colonizadores.

O primeiro lugar escolhido foi a Cia. Mungunzá de Teatro, por seu posicionamento ativista e por constituir-se nas brechas do sistema, usando-o contra ele mesmo. Localizado hoje em um terreno da Prefeitura no Centro de São Paulo, na área conhecida como "cracolândia", esse grupo de teatro realiza peças que dialogam com as temáticas contemporâneas, tratando de questões de gênero, raça, desigualdade social, etc.

Os outros dois espaços foram escolhidos por abarcar experiências distintas, mas relacionadas com a produção, transmissão e difusão de e acesso aos bens culturais. Assim, o segundo local escolhido foi o Al Janiah, um restaurante palestino que se autodefine como "um espaço político e cultural, com um bar e restaurante de culinária árabe no bairro do Bixiga; onde arte, cultura, política, música e cinema se expressam criticamente por meio de eventos, cursos de filosofia, de idiomas, dança, teatro, lançamentos de livros, exibições de arte itinerantes, de filmes, shows etc".

O terceiro selecionado foi o Projeto Guri, responsável pela educação musical e a inclusão sociocultural de crianças e adolescentes na Grande São Paulo; uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e gerida pela Santa Marcelina – Organização Social de Cultura.

Estabelecidos os lugares, dei início às entrevistas com os "responsáveis" pelos espaços, para compreender de que forma se dá a organização de cada lugar e como desenvolvem suas atividades. É fundamental sinalizar que a intenção desta pesquisa não é fazer julgamentos ou comparações. O que se busca são práticas que "sinalizem e provoquem um posicionamento – uma postura e atitude contínua – de transgredir, intervir, in-surgir e incidir" (WALSH, 2009, p. 16) na produção e transmissão de conhecimento. Também não é intenção questionar de que forma os sujeitos/conhecimentos dominantes adquiriram suas posições de privilégio; mas identificar ações que possibilitem um "diálogo horizontal entre conhecimentos" (SANTOS; MENESES, 2010, p. 19), já que essas experiências podem trazer à tona ações que nos ajudem a repensar outros contextos pedagógicos.

Pretende-se, portanto, analisar de que forma se constituem as políticas de acesso e de participação nos três espaços culturais escolhidos, considerando os seguintes aspectos:

- organização do espaço: quem e o que o organiza;
- de que modo configura subjetividades;
- quais culturas subsistem nesses espaços, presenciais e invisíveis;

- resistência;
- "fora de campo".

Acredito que uma pesquisa que busca ações descoloniais não pode ter uma voz autoritária no processo; seu papel é o de tentar realçar as relações de colaboração que se dão por meio dos relatos compartilhados. Para isso, pretende-se realizar um texto polifônico, que não busca reconstruir os fatos com base na visão de um único outro, mas pelo cruzamento das subjetividades, criando uma "narração compartilhada, onde o diálogo é entendido como intercambio e reflexão sobre o que se diz" (HERNÁNDEZ, 2004, p. 50).

Segundo a "teoria do ator rede" (LATOUR, 2008), o papel do pesquisador é o de *escutar* os agentes envolvidos na pesquisa, sem que esses sejam "disciplinados", a fim de que surjam os temas que eles/as querem contar. Isso abre caminho para uma investigação em que cada um fala do que é significativo para si, dando protagonismo a quem conta a história e não a quem "pergunta" por ela. Para responder a questão metodológica "como contar uma história da qual eu não fiz parte?", decidi que o mais importante era deixar que as personas entrevistadas contassem suas histórias, pois, como sinaliza Latour (2008, p. 42), "a tarefa de definir e ordenar o social deve deixar-se aos atores mesmos, e não ao pesquisador. É por isso que, para recuperar algum sentido de ordem, a melhor solução é rastrear relações *entre* as controvérsias mesmas em vez de tratar de decidir como resolver qualquer controvérsia dada". Por isso, lanço mão das vozes dos/as entrevistados/as para destacar, em seus relatos, ações que iluminem os aspectos selecionados e mencionados anteriormente.

APROXIMAÇÃO AO CAMPO: EM DIÁLOGO

Quem organiza o espaço?

A Cia. Mungunzá de Teatro segue a lógica de um trabalho colaborativo, tanto como grupo de teatro, no desenvolvimento de seus espetáculos, quanto como gestores do Teatro de Contêiner. Segundo Marcos:

> Não há um diretor artístico, e isso é fundamental pra gente chegar no Teatro de Contêiner. Se existisse uma figura na linha patronal, ditando regras e os caminhos estéticos e políticos, provavelmente não teríamos o Contêiner".
>
> Este é um grupo colaborativo de sete artistas educadores, cada um na sua função específica, onde cada um assume um papel de produção dentro do grupo. Não existe a figura de um produtor no grupo. São sete produtores [...], além disso também precisa atuar, ser artista dentro do grupo e responsável por carregar e descarregar o caminhão e montar o cenário.

A atual gestão do Projeto Guri tem aproximadamente dez anos. O projeto faz parte do Santa Marcelina Cultura, uma instituição com muita experiência na área da saúde e que, por isso, foi convidado a gerir o projeto, como disse Carla:

> Como há dez anos, elas já tinham um trabalho muito forte na saúde, na Zona Leste... são conhecidíssimas na saúde. Elas já vinham com esse trabalho muito forte. Quando deu esse problema com o Guri, convidaram elas para repensar o programa. Elas trabalham com três braços, a educação, que é a faculdade e as escolas, a saúde e a cultura. Eu acho que a cultura e a educação ainda estão muito separadas. Talvez seja uma coisa processual. Do mesmo jeito que o Guri e a EMESP, nesses dez anos eram muito separadas, e agora as pessoas estão tentando unificar. Se o serviço social no Guri deu certo, então por que não tem na EMESP?
>
> Agora pegaram o contrato do teatro São Pedro. O coordenador artístico pedagógico do Guri virou o coordenador artístico do Santa Marcelina Cultura. Então ele está cuidando da EMESP, do Guri e da Orquestra do Teatro São Pedro. Lá, por exemplo, ele já introduziu outro modelo, não tem regente fixo. Não tem mais o cara que vai ficar lá, tocando por dez anos e ganhando 25 mil reais por mês. Agora ele conversa com a orquestra e pergunta: "quem vocês iam gostar como regente?". E a gente vai atrás e vê se a pessoa tem disponibilidade. Colocando rotatividade, você diminui um pouco o poder. Com o Guri também é assim, a cada módulo de concertos, troca o regente. E para os alunos também é uma experiência bem legal, porque assim eles têm experiência com regentes brasileiros, húngaro, de tudo quanto é canto do mundo.

O que organiza o espaço?

Hasan Zarif é militante da causa Palestina desde os dezesseis anos. Nessa época, ele já tinha a ideia de montar um espaço para conversas, debates, projeção de filmes, onde esse e outros temas pudessem ser discutidos. Zarif viveu oito meses em uma ocupação em São Paulo e reconheceu nesse tempo as dificuldades que os refugiados têm quando chegam a um novo país. A maioria, graduados nos mais distintos campos (jornalistas, advogados, cozinheiros, etc.), quando chegam a outro país tem que se adaptar à língua, à cultura, à cidade… O restaurante Al Janiah incorpora essa ideia e se configura como um lugar onde refugiados encontram um lugar de acolhimento, para "chegar". Por isso, quando abriu seu restaurante em 2016, Zarif terceirizou a cozinha aos refugiados da ocupação para que eles pudessem ter um espaço para iniciar suas vidas laborais no Brasil.

Quanto à estrutura que conforma o programa Guri, Carla contou que:

> O Guri, desde sua formação, quando foi pensado, é um projeto do Governo do Estado. A gente gere a verba e o programa. Antes, quem fazia a gestão do programa era o "Amigos do projeto Guri". Eles faziam a gestão de todos os polos. Então perceberam que na grande São Paulo, há dez anos, não estava sendo feito... então convidaram algumas pessoas, um coordenador artístico, e pedagógico, uma assistente social e uma gestora. Eles tiveram bastante tempo para pensar o Guri. Acho que foram 3 meses pensando o que seria o Guri, antes de colocar o projeto em prática. E até mudaram a nomenclatura, não era um projeto, era um programa, porque era contínuo. A compreensão de que não vai ser uma oficina lúdica de música, ou a criança vai lá, fazer um contra turno para matar um tempo... Não... Se é um programa de música a gente vai ensinar música de verdade, os alunos vão aprender a ler partitura, vão ter contato com um monte de instrumentos, vai poder escolher, eles vão ter vivência em vários... eles entram na iniciação musical, que são dois anos de experimentação rítmica das mais diversas, justamente para eles poderem trilhar o caminho que eles querem. E como a assistente social já estava desde o começo, e ela segue a linha do Paulo freire, do educador social, então ela colocou isso desde o começo. Então no Guri a gente consegue ter esse espaço muito delimitado e as pessoas sabem o que é o serviço social.
>
> Lá a música não está acima do serviço social, estamos educando cidadãos, para o mundo. Não estamos formando músicos, a gente forma pessoas.
>
> Como isso foi introduzido logo no princípio, nas ideias de base que constituíram o programa, então está muito consolidado lá dentro.

Cada espaço constituiu-se, como ideia inicial, com base na ideologia de seus criadores. No entanto, como espaços pedagógicos, estão constantemente submetidos às ressonâncias que provocam. Se essas ressonâncias são "ouvidas", constitui-se, portanto, um processo de reconstrução permanente em que as decisões se baseiam no processo compartilhado, e não mais hierárquico. Produz-se uma mudança de posicionamento do "eu" para o "nós" que nos ajuda a visualizar as relações de poder que existem nos espaços dos quais fazemos parte.

Configurando subjetividades

Quanto à pauta cultural que se desenvolve no Al Janiah, Hasan disse: "muita coisa chega a nós pelo Facebook. As pessoas sonham em tocar aqui".

Podemos acompanhar na programação do restaurante as mais diversas manifestações artísticas. Na semana de 24 a 29 de abril de 2018, por exemplo, estiveram presentes no restaurante a pianista paulista Louise Wooley; a cantora francesa Anaïs Sylla, que traz em suas composições influências da música africana e caribenha; e o Grupo Sabuká - Cantos e danças do Povo Kariri Xocó. Além disso, houve o evento "Dia da Liberação da Itália do Nazifascismo: Cinema + Debate", com a exibição do filme *Um dia muito Especial*, do diretor Ettore Scola.

No que se refere à participação do público, Hasan comentou:

> Uma parte do público começou lá (em Santa Cecília), era uma casa para 150 pessoas. Vou juntando com o público que está envolvido nessa questão do refúgio… é uma soma. As atividades que você pode estar em um espaço, onde está passando um filme… isso conta muito. É um lugar de "esquerda". No dia do "golpe" contra a Dilma, a polícia jogou duas bombas no restaurante. E as pessoas nos apoiaram..."
>
> M: E como é ter um restaurante Palestino, com todo esse envolvimento com a causa inserido em um bairro "italiano"?
>
> Hasan: Temos três cubanos aqui. Eles moravam em Osasco e vieram para cá. Depois veio mais um e veio também o irmão de um deles. Quatro. Mais dois que vieram de Cuba. Seis. Os seis moram aqui no bairro. E estão vindo mais. Ou seja, os cubanos estão vindo para cá, por causa do restaurante, porque é uma possibilidade de eles trabalharem… usarem a internet. Eles ficam aqui o dia todo. Agora tem também uns sete ou oito árabes que moram aqui. A gente vai na padaria da Treze, que é uma referência. E todos falam "olha os árabes…". Eles já chegam no "Salaam Aleikum". Acho que o pessoal que chegou tem uma relação boa com a vizinhança. [...] Estamos bem inseridos no bairro. Fazemos tudo no bairro. Temos essa política. Compramos as coisas aqui, por exemplo, produtos de limpeza, compramos do cara na esquina, não compramos de um atacadista no Brás, compramos chuteiras do distribuidor dali, e quem traz é um menino muçulmano da Nigéria... com isso vai criando... os meninos fecharam uma quadra aqui... e assim vamos nos inserindo. A ideia é de que venha todo mundo pra cá.

Culturas presenciais e invisíveis

Ao falar sobre a sede do Projeto Guri, Carla informa:

> Na sede, onde eu trabalho, não tem nenhum polo do Guri, mas tem os grupos infantis e juvenis. Para esses grupos infanto-juvenis, vai ter desde uma orquestra sinfônica a um coral, um grupo de choro, uma camerata de violões, um coral de familiares, porque o Guri tem isso de trabalhar com as famílias. Não adianta você trabalhar esse indivíduo se você não trabalha a família dele. Os assistentes sociais fazem oficinas, desde oficinas de geração de renda, até debates sobre vários temas, porque se não, não resolve... e no território também. Eles têm que estar bem articulados com todos os fóruns de saúde, educação, porque se a gente está pensando nessa criança de uma forma global, tudo isso interfere. Para esses grupos a gente abre uma seleção. Os alunos podem se candidatar, eles passam por uma prova técnica, é para um aluno que já está a um tempo estudando no guri. Mas se o assistente social olha e fala "esse aluno não está legal aqui no polo"... as vezes acontece... eles entram nos grupos e viram chefe de naipe da orquestra, aí param de ir no polo, começa a tratar mal os colegas... então o assistente social entra e fala "Não é assim. É um todo, e vocês estão representando esse todo".

> Responsabiliza ele pelo papel que ele tem dentro do polo. Se ele é o melhor, então a função dele é ajudar a todo mundo. E muita coisa acontece. Ano passado um grupo de alunos da orquestra sinfônica foi para a Colômbia, fazer parte da orquestra infanto-juvenil da América Latina. Foram Colômbia, Brasil e Peru.

Quando se entra no restaurante Al Janiah, logo de frente está o bar. Do nosso lado esquerdo, ao final do balcão, vemos um cômodo em que há uma janela retangular. Lá dentro é a cozinha, de onde temos a visão dos refugiados trabalhando.

Quanto à organização do espaço, Hassan contou que:

> Toda a parte política e cultural eu toquei sozinho. Eu até queria buscar mais envolvimento do pessoal que trabalha aqui, só que tem a questão da dificuldade do idioma, também tem que eles não conhecem a cidade, tem que sobreviver, pensar no dia a dia... Agora tem um pouco mais de gente por perto, tem a Samia, tem a Marina... tem um pessoal que já estava desde o começo, mas dos refugiados, são poucos que se envolvem. Mas todos estão ligados, tem uma consciência sobre as questões de gênero, toda uma política... Você viu o cartaz que tem na porta, que está em árabe e português? Que fala disso, do respeito que a gente tem aqui dentro, sobre a questão do assédio...isso também é um processo de formação. Eles também acompanham alguns debates.

Resistência

Em um evento que realizaram com os alunos e alunas do Projeto Guri, os/as assistentes sociais compraram de lanche para os alunos Coca-Cola e chocolate, e essa escolha foi questionada. Sobre esse episódio, Carla comentou:

> Quem vem das artes e da cultura tem essa visão horizontal. Vem da nossa formação. A gente trabalha com isso o tempo todo. Se você for pegar uma pessoa que trabalha com contabilidade, ela não tem a menor ideia. Quando a gente vai falar da instituição como um todo. É outro pensamento, é outro conceito, não é só trabalho é conceito de vida. As pessoas têm visões completamente diferentes de vida e sociedade. Isso fica muito claro quando a pessoas começam a transformar as coisas só em números. A gente sabe que gere dinheiro do Estado, então a burocracia faz parte, a gente tem que explicar os nossos gastos sim, pra onde eles vão, de que forma, a burocracia serve pra isso e ela é necessária, só que quando eu digo que a pessoa tem outro pensamento, ela acha que tudo bem economizar no lanche, só que não está tudo bem. E então você tem que dizer: "você gosta de tomar Coca, outras pessoas também gostam. Quando tem o cafezinho aqui de vocês, vocês não saem e compram uma Coca para tomar? E por que eles não podem, se tem verba?". Se a gente está justificando, se tem fotos, lista de presença, foi para aluno, familiar, comunidade... é um trabalho contínuo de sensibilização.

M: Então tem que formar o pessoal da própria instituição...

Sim, tanto que agora teve um evento do CONDECA e a gente disse: "queremos todo mundo lá, financeiro, RH"... Por quê? Porque vocês têm que ver os adolescentes e as crianças. Vocês têm que saber quem eles são... têm que ver a alegria deles, no dia que eles estão nesse evento. Daí vocês vão entender esse monte de papel que a gente dá para vocês assinarem... aí vocês vão entender o que vocês estão fazendo aqui... deixa de ser número, você personifica. Eu gosto de pensar que se você mostra, as pessoas se sensibilizam com aquilo. Elas vêm que o outro também é um indivíduo, também é um ser humano, e até pode ser que comece a se questionar: "Nossa, eu acho que tinha que ser tratada com mais respeito". Não sei se estou sendo tão respeitada aqui dentro como eu deveria... aí você quebra questões de gênero "ele tem e eu não tenho", eu tive que lutar para conquistar o meu... então, não ia ser muito mais legal se você tivesse desde o começo?

Do mesmo jeito que você sensibiliza os familiares e o pessoal do território, você tem que sensibilizar a instituição também. E ao mesmo tempo mostrar resultados como, por exemplo, um aluno que virou professor.

Depois de contar como foi o processo da montagem e de "ocupação" do terreno da prefeitura para montar o teatro, Marcos fala sobre as consequências da ação:

Como ele é uma "ocupação" e ele não tem vínculo com o capital, não tem objetivo de lucro, ele nos permite tudo. Então quando a gente vai num Sesc, a gente questiona tudo, a gente faz exatamente o contrário, porque a gente não tem vínculo com o lucro, e a gente não tem vínculo com a burocracia e isso permite que aqui esteja contra muitas políticas culturais e políticas públicas, porque o que não se tem espaço para teste em outros lugares, aqui a gente tem. E o que a gente começa a fazer? A testar as coisas... vamos testar. Dentro de um limite de nossa cabeça, o que a gente acha que é correto ou não correto; então, por exemplo, nesse primeiro mês, quando os containers ainda não tinham chegado e a gente estava cortando a grama e fazendo a terraplanagem, foi incrível porque os moradores passavam e perguntavam:

- O que vai ser aí?

- Vai ser um teatro.

- Teatro de quem?

- Nosso... meu, seu...

Porque quem estava cortando a grama era a gente. Não existia a figura de um mediador, de um empreiteiro, de um empresário... vai ser nosso, "vem ajudar a gente". E isso permitiu que a gente fizesse uma aproximação muito rapidamente da comunidade, da população vinculada a esse projeto.

> E tem uma certa "bandidagem" nossa que é "vocês estão escutando, cá entre nós, que é uma ocupação irregular aqui. Tudo que a gente fala pra imprensa, a prefeitura é nossa parceira, porque a gente amarra eles no discurso de parceria. É claro que de fato eles são nossos parceiros, mas eles são nossos parceiros informalmente, não legalizado, porque a gente tem o acompanhamento da Secretaria do Estado, tem o acompanhamento da Secretaria Municipal, e eles só não legalizam porque tem burocracias que não possibilitam a legalização neste momento, mas existe um entendimento sobre o projeto. Então a gente começou a entregar para a imprensa as matérias e que era um projeto inovador em uma via diferente e que nós tínhamos uma parceria junto com o poder público. E isso nos deu dois resultados bacanas: o primeiro, a imprensa cobre o espaço, então tudo que a gente faz aqui sai em todos os veículos, e segundo, a gente amarrou todos os governantes com o discurso, a ponto de que toda iniciativa contra esse projeto ela é sempre por debaixo da mesa, e nunca escancarada pelo poder público. O Dória não pode ir lá e falar "quero que vocês saiam daqui agora". "Como você quer que a gente saia? Está todo mundo sabendo que nós somos parceiros". Então tem esse alinhavo com o projeto.

"Fora de campo"

O fora de campo é um conceito que vem da teoria fílmica e representa aquilo que está fora do campo visual da câmera. É um lugar que nos permite explorar "a relação entre imagem e abstração, o subjetivo e o objetivo, o dentro e o fora entendidos de modo complexo e dinâmico, e não como a oposição de categorias simples limitadas" (Grimshaw, 2001, p. 42). Assumir o fora de campo é visibilizar os pontos cegos de cada projeto; talvez seja o espaço mais descolonial de tudo que foi sinalizado até agora. É no fora de campo que se revela o que não se espera, o que questiona as regras e o previsível. É mostrar as divergências, os erros… Acerca disso, contanos Marcos:

> Recentemente a gente ousou trabalhar com a curadoria do Sesc Birigui e a Bárbara perguntou "vamos fazer o espetáculo na praça?" E fizemos e deu super certo. Nosso infantil ganhou dimensão na praça. Então a gente sempre compra as coisas para circular mais sem depender de muita gente, sem depender para onde a gente vai, a gente coloca tudo no nosso caminhão, e a gente mesmo tem tudo, desmonta e vai embora. Parece óbvio mas não é, porque quando você coloca o aparato técnico envolta da obra você tem dificuldade de sair com a obra, de circular, de fazer temporada, de viajar, e isso vai fazer com que a obra saia do seu repertório e pare de circular. Então a gente tem muito cuidado, sempre que a gente faz um trabalho, para que ela de fato fique com repertório.

PODER SER

Essas três experiências, embora localizadas espacialmente no centro de São Paulo, não buscam se ater a um lugar e um problema específico. Ao contrário. Pretendem *abrir* o diálogo considerando ações que estão acontecendo naqueles espaços. No entanto, elas sinalizam em primeira mão a necessidade de se mapear e compreender os contextos dos distintos lugares onde queremos atuar.

A Cia. Mungunzá partiu da necessidade de que tinham de ter um lugar, uma "casa", como Marcos mencionou na entrevista. E juntamente com isso a ideia de não pagar aluguel, ação que estava naturalizada pelo sistema de editais. Embora esteja no coração de São Paulo e seja bastante engajada em lutas sociais, as ações da Companhia estavam vinculadas ao teatro, eram para sua classe artística, para o público teatral e para outras companhias de teatro. Identidade: Teatro.

Já no caso do Al Janiah, Hasan afirma que a Palestina é o motivo que rege o que acontece no restaurante:

> Pode estar acontecendo a apresentação que for, a bandeira da Palestina está lá. Não há necessidade de falar sobre, pois se você olhar tem Palestina em todos os lugares. Está no samba, na ancestralidade. O que acontece aqui acaba tendo uma ligação. Quem vem fazer uma atividade aqui sabe.

IDENTIDADE: PALESTINA

E, por fim, o trabalho realizado no Guri é de assistência social e se realiza por meio do ensino da música. Esta não é suporte para a assistência social, pois é compreendida em sua totalidade, como campo de conhecimento, com especificidades técnicas e teóricas, mas também sociais, que vão ao encontro do pensamento freiriano de uma formação que promova o pensamento crítico. Identidade: Assistência Social.

Ao ressaltar a identidade de cada um deles faz-se visível o foco que organiza todas as ações de mediação nesses espaços pedagógicos. É essa identidade que promove as iniciativas e que impulsiona esses espaços. No entanto, é possível ver nos relatos como essas identidades são atravessadas por outras identidades e como isso reconfigura a identidade de todos os sujeitos envolvidos nessas atividades culturais. A Cia. Mungunzá hoje pensa em ações para realizar com os moradores em condição de rua que vivem no entorno, pois eles trouxeram para dentro do teatro suas necessidades e seus conhecimentos. Assim como o Al Janiah foi atravessado pelos refugiados que trabalham na cozinha do restaurante; e como os assistentes sociais do projeto Guri perceberam a importância das famílias no processo de formação de alunos e alunas.

Compreende-se, desse modo, que, embora não tenham sido pensados como projetos colaborativos, emergiu deles uma identidade "relacional", que negocia seu estar e fazer a cada dia no trânsito do fazer *sobre* ao fazer *com*.

Marcos não titubeia quando conta a história do Teatro de Container. Seu relato é preciso, emocionante, direto. Suas certezas estão assentadas nos dez anos de envolvimento com o teatro, além de fazer parte de um grupo consolidado, com quem vem trabalhando, discutindo, repensando e refletindo desde o início da Cia Mungunzá, há dez anos. Eles já não questionam sua identidade (pelo menos não agora), que é forte e que clama por seus direitos, pois os (re)conhece.

Pode-se dizer o mesmo sobre o Guri, pois o programa existe há mais de dez anos e segue com a mesma coordenação desde o princípio, além de estar integrado a uma instituição bastante consolidada. Essa base sólida reafirma a identidade do programa consolidando as ações que são levadas a cabo, baseadas nas premissas sociopedagógicas e educativas elaboradas pela coordenação ao longo desses dez anos.

Ainda que entre os projetos aqui escolhidos o Al Janiah seja o mais recente e algumas pessoas possam afirmar que Hasan por ser brasileiro talvez não "tenha o direito" de militar pela causa Palestina, ele o faz desde os dezesseis anos, movido pela causa de seus pais, que vieram ao Brasil por terem sido expulsos da Palestina. Assim, Hassan sente e convive com esse fato dentro de sua casa, desde sempre.

Os dez anos da Cia Mungunzá assim como os dez anos da coordenação do projeto Guri e a experiência de toda vida de Hassan com seus pais refugiados revelam a questão do *tempo* como uma das condições fundamentais para a consolidação da identidade. Esse tempo significa encarnar a experiência vivida, refletir e analisá-la, participar da ação e ser modificado por ela.

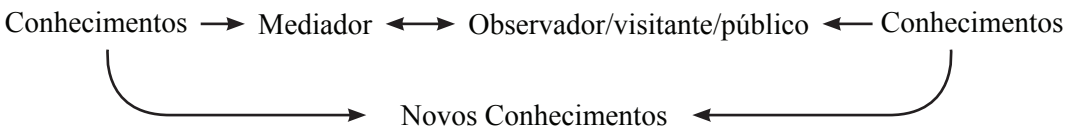
E, outro aspecto fundamental que se desvela nessas três experiências, para a constituição de processos de produção e transmissão de conhecimento transgressores, que interfere, opõe-se à e afeta a constituição de identidades, é a rede de relações que vai se criando ao redor desses espaços culturais, abertos aos encontros de subjetividades distintas. É no processo interativo, que abarca todas as vozes com as quais nos relacionamos, que se constrói um relato maior; relato este que busca, por meio do diálogo, explorar como se constroem, moldam, criam e se vivenciam as experiências geradoras de significados. Desse modo, um não impõe seu significado sobre o outro, mas sim o constroem juntos.

Boaventura Souza Santos disse em sua *Master Class#1* (2016) que:

> Conhecer é permitir que quem conhece represente o mundo como próprio, como seu. Porque só se eu representar o mundo como meu é que eu mantenho a minha autoestima da minha cultura e posso transformar esse mundo.
>
> O que a Epistemologia do Norte e o conhecimento moderno fizeram foi impedir que grande parte da população do mundo pudesse representar o mundo como seu. O mundo foi-lhes dado. Eles não fizeram o mundo acontecer, o mundo aconteceu-lhes.
>
> O colonialismo, de alguma maneira permitiu-lhes que olhassem o seu passado e até o respeitassem, na condição de que não tinham futuro, senão o futuro dos colonizadores. E, portanto, não lhes permitiu representar a sociedade como própria, como sua e, como tal, também não lhes permitiu transformar a sociedade de acordo com suas aspirações.

Compreendemos, então, que mediação é uma ação que nos possibilita encontrar um lugar para ser, para conhecer-se e compreender melhor de que forma os limites estão constituídos. E que as margens não são lugares extremos, mas possibilidades de reconfigurar o centro. Propõe-se a criação de uma *terceira margem* que dissipe os limites: um espaço onde escolhemos nos situarmos e discernir sobre nossas possibilidades, por meio das quais os centros podem ser dialogados e reconstruídos.

Desse modo, é possível pensar outras formas para o esquema apresentado anteriormente, levando em consideração formas de produção de conhecimento que sejam mais horizontais. Esta é apenas uma delas. Fica o convite para que pensemos juntos outras possibilidades:



Esquema 1: Mediação descolonial

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos.* São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.

BARBOSA, Ana Mae. Educação em Museus: termos que revelam preconceitos. In: *Diálogos entre arte e público.* Fundação de Cultura do Recife. 2008. Disponível em: <http://dialogosentrearteepublico.blogspot.com.br/2008/06/05educao-em-museus-termos-que-revelam.html>. Acesso em: out. 2012.

BACARIN, Lígia Maria B. P. & NOMA, Amélia K. História do movimento de arte-edu-

cação no Brasil. *ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História.* Londrina, 2005. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1367.pdf>. Acesso em: mar. 2014.

BIASOLI, Carmen Lúcia A. *A formação do professor de arte:* Do ensaio…à encenação. Campinas, SP: Papirus, 2007.

EFLAND, Arthur. Las artes y la cognición: un argumento cognitivo a favor de las artes. *Arte y cognición: la integración de las artes visuales en el currículum*. Barcelona: Octaedro, 2004. p. 211-230.

FERRAZ, Maria Heloisa e FUSARI, Maria F. *Arte na educação escolar.* São Paulo: Cortez, 1992.

FOUCAULT, Michel. *La Arqueología del saber*. México D.F: Siglo XXI, 1988.

GARCÍA, Joaquín Torres. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1941.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye. Ways of seeing in Modern Antropology*. New York: Cambridge, 2001.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres:* la reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1995.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pasión en el proceso de conocer. *Cuadernos de Pedagogía.*, n. 332, p. 46-51, feb. 2004.

MARTINS, Mirian Celeste. Conceitos e terminologia. Aquecendo uma transforma-ação: atitudes e valores no ensino de arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino de arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 49-60.

MASSARANI, Luisa (Org.). *Desafios & Ciência:* mediação em museus e centros culturais de ciência. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa Oswaldo Cruz, 2007, p. 8-20.

MARTINS, Mirian Celeste. Entre nuvens de tempos vividos. In: Martins, Mirian Celeste. (Org.). *Pensar juntos mediação cultural:* [entre]laçando experiências e conceitos. São Paulo: Terracota, 2014, p. 15 -18.

PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, Jesús-Pedro & ALMAZÁN, David. (Eds.). *Museología crítica y arte contemporáneo.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003, p. 51-70.

PADRÓ, Carla. Visitantes. Museos. Visitas. Práctica Cultural. En *"¿Para qué un visitante incómodo?"*. Actas de las 15 Jornadas Estatales de Departamentos de Educación y Acción Cultural. La Coruña, 154-175, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade.* Uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

STOLL, Louise; FINK, Dean, e EARL, Lorna. *Sobre el aprender y el tiempo que requiere:* implicaciones para la escuela. Barcelona: Octaedro, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Master Class #1 - Epistemologias do Sul: Desafios Teóricos e Metodológicos. 18 de março de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q75xWUBI8aY&t=34s>. Acesso em: fev. 2018.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, estado, sociedad:* luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala, 2009.

PARA ALÉM DA CAPITAL - ANÁLISE DA INFLUÊNCIA DO EDITAL PROAC TERRITÓRIO DAS ARTES NO INTERIOR DO ESTADO DE SÃO PAULO

Ademir Apparício Júnior, Andreia Mingroni Besteiro, Bianca Soares Dorini, Cassiane Tomilhero Frias e Marcos Tadeu Camargo da Silva[1]

RESUMO

Esse artigo pretende investigar a existência de características de Políticas Públicas de Cultura que dialoguem mais diretamente com os modos de produção cultural das cidades do interior do Estado de São Paulo. O recorte escolhido para referenciar o processo de pesquisa foi o Edital Território das Artes do Programa de Ação Cultural (ProAC). Na possibilidade de existirem as tais características, busca-se identificar quais são e de que forma as Políticas Públicas de Cultura influenciam e/ou são influenciadas por modos específicos de atuação no interior. Assim, a tentativa aqui é, mediante o processo de investigação e identificação, apontar diretrizes para novos desenhos de Políticas Públicas que favoreçam a criação, produção, difusão e circulação de bens culturais do interior do Estado de São Paulo e também de todo o País.

Palavras-chave: Políticas Públicas. Cultura. ProAC. Edital.

ABSTRACT

This article intends to investigate the existence of Culture's Public Policies that dialogue more directly with the cultural production´s modes of the country cities of the State of São Paulo. The cut chosen to refer to the research process was the Program of Cultural Action´s (ProAC) Territory of Arts. In the possibility of having such characteristics, identify which

[1] Andreia Mingroni Besteiro é produtora e gestora cultural e engenheira graduada em Engenharia de Produção Mecânica pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). E-mail: andreia.mingroni@gmail.com.
Ademir Apparício Júnior é ator-pesquisador, produtor, arte-educador e mímico diplomado em Mímica Total e Teatro Físico no Estúdio Luis Louis – Centro de Pesquisa e Criação da Mímica Total do Brasil. E-mail: ademirappjr@gmail.com.
Bianca Soares Dorini é produtora e gestora cultural e atriz e arte-educadora graduada em Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). E-mail: bia_sorini@hotmail.com
Cassiane Tomilhero Frias é produtora e gestora cultural e mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).E-mail: cassiane@caisdasartes.art.br.
Marcos Tadeu Camargo da Silva é gestor cultural e educador físico, com especialização em Administração e Marketing Esportivo pela Universidade Gama Filho. E-mail: marcostcsilva@yahoo.com.br.

are and in what way the Culture's Public Policies influence and/or are influenced by specific ways of acting in the interior. Then, the attempt here is, through the process of investigation and identification, to point out guidelines for new designs of Public Policies that favor the creation, production, diffusion and circulation of cultural goods of the interior of the State of São Paulo and also of the whole country.

Keywords: Public Policies. Culture. ProAC. Notice.

O tema desta pesquisa surgiu do interesse em identificar possíveis características nas Políticas Públicas de Cultura existentes no Estado de São Paulo que dialogassem de forma mais direta com os modos de produção cultural realizados nas cidades do interior do Estado. Interessava-nos saber se era possível levantar um breve diagnóstico que apontasse as características desses modos de produção, com base no estudo de modelos de políticas vigentes e no levantamento e análise de alguns resultados obtidos nos últimos anos.

Por meio de experiências de alguns dos autores deste texto e de debates e relatos que surgiram nas aulas da 5ª Turma do Curso Sesc de Gestão Cultural durante os anos de 2017 e 2018, foi possível perceber que existem algumas singularidades na produção cultural do interior do Estado de São Paulo, e isso instigou-nos a pesquisar quais fatores geram tais singularidades e se há políticas culturais que possam se adequar melhor a essa realidade.

O primeiro fator observado foi a distribuição orçamentária da cultura no Estado. Atualmente, o governo aplica os recursos de forma desproporcional entre a capital e o interior. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 27% da população do Estado reside na capital, no entanto, essa área detém 70% dos investimentos culturais, enquanto que 73% da população do Estado residem no interior, mas essa área detém apenas 30% dos investimentos culturais, segundo mapeamento disponível no *site* do Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP) e realizado com base nos números publicados pela Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo no ano de 2016.

Também se destacou em primeira análise a ausência de centros culturais, instituições de pesquisa, criação e formação, equipamentos de circulação de conteúdos e bens no campo das artes e da cultura, públicos e privados, que tenham sede ou atuação fora da capital.

Com base nesses dados e debates, as seguintes hipóteses foram levantadas a respeito dos modos de produção no interior que poderiam apontar a necessidade de políticas culturais que dialogassem com essa realidade:

1. Os grupos artísticos no interior tendem a trabalhar de forma mais orgânica com múltiplas linguagens artísticas.
2. Dada a escassez de Espaços Culturais em cidades do interior, a sede de um grupo artístico pode se tornar um espaço de referência para a cultura de determinada cidade e região.
3. Os grupos do interior sentem maior necessidade de circulação para aumentar a troca de experiências, formação, difusão e visibilidade de seus trabalhos.

Com essas hipóteses e de acordo com o objetivo proposto, iniciou-se a análise do objeto de estudo, o Edital Território das Artes, pertencente ao Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (ProAC SP), cujo foco na criação e/ou manutenção de espaços culturais e na multiplicidade de linguagens é relevante ao interior, pois possibilita a manutenção da sede dos coletivos que lá estão para que continuem em atividade.

Para a realização desta pesquisa, foram utilizados dados de fontes oficiais e públicas, como o Edital Território das Artes e seus dados; o FLIGSP; o *site* da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo; o *site* do IBGE; o Suplemento de Cultura na Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC); o Sistema Nacional de Informações e Indicadores de Cultura (SNIIC) e Mapas de Cultura. Além disso, foram realizadas entrevistas com pessoas que auxiliaram na concepção e implementação do edital no ano de 2014 e com alguns coletivos contemplados pelo Edital ProAC Território das Artes.

DISTRIBUIÇÃO DOS INVESTIMENTOS EM CULTURA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Segundo a estimativa do IBGE para o ano de 2017, o Estado de São Paulo apresenta uma população de 45.094.866 pessoas, distribuída em 645 municípios, com 26,9% do total da população concentrada na capital do Estado. Ainda segundo o Instituto, é possível dividir as cidades por porte conforme número de habitantes: as de grande porte apresentam uma população acima de 500.000 habitantes; as médio porte, de 100.001 a 500.000; e pequeno porte, até 100.000 habitantes. Assim, 88% das cidades paulistas são consideradas pequenas; 11%, médias; e 1%, grande.

De acordo com estudo realizado e divulgado pela FLIGSP, considerando dados disponíveis no *site* da Secretaria da Cultura, havia 61 programas e/ou espaços culturais sob administração dessa Secretaria. Desses, 19% eram exclusivos ou estavam situados na cidade de São Paulo; 47% tinham atuação mista e 17% atendiam exclusivamente às demais cidades do Estado. Os dados atuais disponíveis no *site* da Secretaria são semelhantes aos apresentados na página do FLIGSP de 2016.

Em convergência com o objetivo da pesquisa, foi verificado que entre os programas de fomento da Secretaria, o ProAC SP mostra-se pertinente para o recorte deste estudo, isso porque há nesse programa transparência e facilidade no acesso dos dados de inscritos e aprovados de todo o Estado por meio do *site* da Secretaria e do Diário Oficial do Estado (DOE). ProAC é um dos programas que mais dialoga e direciona diretamente recursos aos artistas e produtores culturais do Estado, permitindo maior protagonismo do agente cultural no desenvolvimento da cultura e arte nas diversas regiões.

O ProAC SP foi criado em 2006 com o objetivo de apoiar a realização de projetos culturais e é executado em duas vertentes distintas de financiamento: ProAC ICMS, no qual uma porcentagem da arrecadação estadual do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) é destinada a projetos culturais por meio de renúncia fiscal de empresas contribuintes no Estado de São Paulo; e ProAC Editais, executado com recursos públicos da peça orçamentária da Secretaria da Cultura que são destinados diretamente aos projetos culturais contemplados por meio de seleção pública.

Os dados da Tabela 1 mostram os valores destinados aos projetos contemplados pelo ProAC Editais e aos projetos aprovados pelo ProAC ICMS. Cabe pontuar que os valores do ProAC Editais são repassados para a totalidade de projetos contemplados, diferentemente do valor do ProAC ICMS. Neste, parte dos projetos não recebe aporte, pois este depende da captação de recursos com as empresas posterior à aprovação. Os dados foram retirados do Portal da Transparência da Secretaria da Cultura e do *site* do ProAC.

Também por meio da Tabela 1 é possível verificar o fluxo de valores destinados aos prêmios do ProAC Editais, com uma tendência de crescimento até 2014, mas com queda considerável entre 2014 e 2016 devido aos cortes orçamentários estaduais que atingiram a Secretaria da Cultura e consequentemente o programa. A quantidade de prêmios concedidos tem relação direta com os valores totais destinados ao ProAC Editais, mas também pode sofrer alterações devido à política e ao planejamento da Secretaria em um determinado ano, pois a quantidade de projetos contemplados e os segmentos artísticos dos editais podem modificar, assim como as quantidades e valores de premiação em cada um deles.

O mesmo ocorre com o ProAC ICMS, que se mantém em um mesmo patamar desde 2016. A dinâmica do ProAC ICMS está muito mais vinculada ao mercado e às empresas que arrecadam o imposto no Estado; sendo assim, a quantidade de projetos aprovados é superior à quantidade de projetos que recebem aporte e que são executados. Os dados exatos de

projetos executados não são computados; portanto, não divulgados pela Secretaria da Cultura.

Tabela 1 – Relação entre o valor destinado a cada ProAC e os projetos aprovados por ano

	PROAC EDITAIS		PROAC ICMS	
ANO	Valor (em milhões de Reais)	Quantidade de Prêmios Concedidos	Valor (em milhões de Reais)	Quantidade de Projetos Aprovados
2006	19	535	20	-
2007	12	270	30	642
2008	20	435	35	1.018
2009	17	366	50	422
2010	20	461	90	429
2011	26	642	93	536
2012	25	365	118	1.583
2013	30	444	126	1.081
2014	43	683	135	1.088
2015	40	662	121	1.451
2016	23	374	100	1.220
2017	30	402	100	1.431
2018	29	467	100	-
TOTAL	**334**	**6.106**	**1118**	**10.901**

Fonte: http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/

O EDITAL TERRITÓRIO DAS ARTES

O edital foi criado em 2014 por uma necessidade de vários agentes culturais. Os dados utilizados acerca do Edital ProAC Território das Artes nº 26/2014 foram retirados da publicação de 9 de agosto de 2014 do Diário Oficial do Estado de São Paulo (DOE).

O edital apresenta e estabelece em seu texto a essência do que deve estar contemplado nos projetos, bem com regras e documentação, objeto dos projetos, quantidade e valor dos prêmios disponíveis. De acordo com o edital, entende-se que Território das Artes são espaços físicos para a prática experimental das diferentes linguagens artísticas; local para desenvolver ações internamente ou base estruturante para ações desenvolvidas externamente; espaços físicos com iniciativas de gestão autônoma da sociedade civil para a prática experimental das diferentes linguagens artísticas, notadamente quanto ao papel de produção, formação e difusão pública. Sendo assim, os projetos contemplados no edital em 2014 tiveram como característica a obrigatoriedade em desenvolver as seguintes atividades:

a) Atividades de formação nas artes, por exemplo: oficinas, cursos, workshops, palestras, reuniões, debates, residências artísticas.

b) Atividades de difusão das artes, por exemplo: apresentações, intervenções, ensaios abertos de artistas, grupos ou coletivos.

c) Atividades de intercâmbio com artistas e realizadores entre regiões

do Estado de São Paulo, entre estados e entre países.

Essas obrigatoriedades mantiveram-se válidas para os anos subsequentes. Além dos itens obrigatórios descritos, o proponente pode incluir em seu projeto atividades relacionadas à manutenção de espaços físicos, compras de equipamento, contratação de equipe e serviços de comunicação.

Os projetos inscritos são avaliados por uma comissão criada pelo ProAC Editais, composta de cinco pessoas, baseados em critérios preestabelecidos pelo programa e divulgados no edital, como:

- Descentralização geográfica e capilaridade no Estado de São Paulo.
- Impacto sociocultural: interesse público do projeto, incluindo impacto qualitativo e quantitativo de beneficiados, sejam estes profissionais envolvidos ou público participante.
- Diversidade temática.

Percebe-se pelas premissas dispostas anteriormente que esse edital dialoga com a demanda dos agentes culturais para o investimento público em projetos com multiplicidade de linguagens, com um papel de formação, produção e difusão de linguagens artísticas, contemplando a estruturação e manutenção de um local físico para realização dessas práticas.

De 2014 até 2017, o edital sofreu algumas modificações que influenciaram negativamente nos modos de produção do interior: houve diminuição 1) na quantidade de projetos contemplados, 2) do valor total de premiação aos projetos contemplados e 3) da descentralização geográfica. O edital de 2014 estabelecia que no mínimo 70% dos projetos contemplados deveriam ser obrigatoriamente de fora da capital do Estado, em atendimento a uma política afirmativa estabelecida pela Secretaria nesse período. A partir de 2015, esse percentual reduziu para 50%, em conformidade com os demais editais do ProAC que seguem essa mesma política. Ou seja, hoje em dia está mais difícil de ser contemplado devido à grande concorrência e ao número limitadíssimo de projetos selecionados. No mais, é preciso enxugar os valores descritos no projeto dentro de um orçamento com teto próximo ao limite de viabilidade

DISTRIBUIÇÃO DO EDITAL TERRITÓRIO DAS ARTES NOS MUNICÍPIOS DE SÃO PAULO

A Tabela 2 apresenta a quantidade e relação dos projetos inscritos e aprovados no ProAC Editais Território das Artes da capital e do interior entre 2014 e 2017. Nesse contexto, utilizaremos a palavra “interior” para denominar os demais municípios do Estado de São Paulo que excedem à capital.

Tabela 2 – Projetos inscritos e aprovados no Edital ProAC – Território das Artes entre 2014 e 2017 na capital e no interior

ANO	INSCRITOS					APROVADOS					
	Capital	%	Interior	%	Total	Capital	%	Interior	%	Total	%
2014	84	43%	112	57%	**196**	7	26%	20	74%	**27**	**14%**
2015	55	39%	86	61%	**141**	12	40%	18	60%	**30**	**21%**
2016	43	39%	66	61%	**109**	5	42%	7	58%	**12**	**11%**
2017	53	44%	68	56%	**121**	8	50%	8	50%	**16**	**13%**
TOTAL	**235**	**41%**	**332**	**59%**	**567**	**32**	**38%**	**53**	**62%**	**85**	**15%**

Fonte: http://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-e-resultados/

Ao se considerar o porte – pequeno, médio ou grande – de cada um dos municípios, a Tabela 3 apresenta a quantidade de cidades que tiveram projetos inscritos no Edital ProAC Território das Artes no Estado de São Paulo e projetos aprovados entre 2014 e 2017. É possível observar que apenas 16% das cidades do Estado tiveram projetos inscritos nesse edital e, dessas, somente 5% tiveram projetos aprovados.

Tabela 3 – Quantidade de cidades com projetos inscritos e aprovados no Edital ProAC - Território das Artes

Porte	Cidades com Projetos Inscritos		Cidades com Projetos Aprovados	
	Qtd	%	Qtd	%
Grande	9	1%	6	1%
Médio Grande	13	2%	7	1%
Médio Pequeno	38	6%	10	2%
Pequeno	41	6%	8	1%
Total	**101**	**16%**	**31**	**5%**

Fonte: http://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-e-resultados/

Um panorama estadual sobre a quantidade de projetos inscritos e aprovados entre os anos de 2014 e 2017, considerando o porte das cidades, é elucidado na Tabela 4.

Tabela 4 – Projetos inscritos e aprovados no Edital ProAC - Território das Artes entre 2014 e 2017 por porte das cidades do Estado de São Paulo

Porte	Projetos Inscritos						Projetos Aprovados					
	2014	2015	2016	2017	Total	%	2014	2015	2016	2017	Total	%
Grande	122	80	61	70	333	59%	15	16	6	11	48	56%
Médio	53	44	35	38	170	30%	11	10	4	2	27	32%
Pequeno	21	17	13	13	64	11%	1	4	2	3	10	12%
Total	**196**	**141**	**109**	**121**	**567**		**27**	**30**	**12**	**16**	**85**	

Fonte: http://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-e-resultados/

Com as informações e dados levantados por meio do Portal da Transparência e das publicações de todas as edições do Edital ProAC Território das Artes, somados às informações do IBGE, é possível observar a dimensão do Estado de São Paulo por população e distribuição de seus municípios; percebe-se, ainda, que os recursos dos programas e/ou espaços culturais da Secretaria da Cultura e a maior parte de projetos aprovados e inscritos no Edital Território das Artes estão concentrados nas cidades de grande porte. Mas se trata de uma concentração desproporcional à distribuição da população no Estado.

DO EDITAL, MOTIVOS E INTENÇÕES

Como dito anteriormente, o Edital ProAC Território das Artes foi lançado no ano de 2014 e surgiu para atender a uma demanda vinda da organização dos movimentos culturais do interior do Estado em diálogo com a Secretaria da Cultura do Estado. O edital fazia parte de um conjunto de pautas que vinha sendo discutido pelo FLIGSP desde o fórum presencial realizado na cidade de Hortolândia em 2011, mas somente em 2014 a proposta foi organizada e apresentada à Secretaria da Cultura.

Nos anos de 2013 e 2014, os integrantes do FLIGSP participaram sistematicamente de todas as Audiências Públicas do Orçamento realizadas pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP), reivindicando R$100 milhões para o ProAC Editais e aumento dos recursos da cultura. A pauta ganhou força, e, juntamente com outros movimentos do Estado, o FLIGSP organizou duas ocupações na ALESP que reforçaram as pautas levantadas e fizeram com que o recurso do ProAC aumentasse gradativamente de R$ 25 milhões em 2012 para mais de R$ 40 milhões em 2015.

Segundo Antonieta Jorge, então diretora do Centro de Editais da Secretaria, o objetivo ao lançar o Edital era: "[...] valorizar esses espaços, incentivar suas produções, investir em novas propostas. O recurso podia ser utilizado para pagamento de contas de consumo (fixas), reforçar a manutenção, buscar trocas entre os grupos e manter a difusão". Ela avalia ainda que o Edital nasceu de forma muito autêntica e foi um dos melhores compreendidos por todos os setores envolvidos.

> Na época, a Secretaria mantinha uma escuta bastante atenta às demandas, tanto do interior, como do município. Fazíamos muitas reuniões com grupos representativos para entendermos qual era a necessidade ou a expectativa que se tinha em relação a Secretaria do Estado. [...] O objetivo era dar acesso a informação, trocar e quando digo acesso à informação, o vice-versa acontecia da mesma forma, ouvíamos muito o que os produtores

> tinham como demanda e como era o mecanismo de produção cultural. [...] A partir dessas escutas e da demanda dos editais dos Pontos de Cultura, a coordenadora, na época Maria Thereza Bosi de Magalhães, juntamente com a equipe, eu dirigia o Centro de Editais, construímos esse edital, e mais o edital de Aprimoramento Artístico, Publicações Culturais e Artes Integradas, todos com perfil multidisciplinar. (JORGE, 2018, entrevista por e-mail).

Dado esse contexto, Cassiane Tomilhero, uma das pesquisadoras deste trabalho, realizou entrevistas por e-mail com três integrantes do FLIGSP, nas quais foram identificados alguns fatores que impulsionaram a criação do Edital. Os integrantes escolhidos foram Tiche Vianna, diretora do Barracão Teatro em Campinas; Flávio Racy, diretor e produtor da Casa das Artes/Cia Dita Cuja em Ribeirão Preto; e Roger Neves, gestor cultural da Associação Conpoema em Francisco Morato.

Segundo Roger Neves, um dos fatores que despertou a criação do edital está relacionado ao fato de os grupos do interior, na maioria dos casos, manterem uma relação intensa com suas comunidades. Nesse sentido, os projetos relacionados aos territórios desses grupos poderiam contribuir para ampliação e manutenção das redes comunitárias:

> Uma das características mais marcantes da produção do interior, em minha opinião, e que diferem do modo de produção das iniciativas da capital, no que toca ao edital de Território das Artes, é a profunda relação que os grupos, coletivos e produtores de fora da capital têm com os territórios em que atuam. Esses trabalhadores da cultura desenvolvem um forte sentimento de pertencimento e intervenção em seus territórios, onde a fundação de espaços (físicos e simbólicos) marcam a formação dos grupos e sua trajetória, do mesmo modo que a atuação e trajetória desses grupos marcam a vida sociocultural dos territórios onde atuam. (NEVES, 2018, entrevista por e-mail)

É recorrente entre os entrevistados o estabelecimento de uma relação direta entre a ausência de espaços públicos de cultura no interior e a necessidade que os grupos artísticos sentem de manter seus próprios espaços para poderem criar, ensaiar e apresentar seus projetos, conforme cita Flávio Racy:

> O interior tem carência de apoio para a produção e de espaços culturais mantidos pelo setor público. Com isso, muitos grupos e artistas passaram a manter sedes abertas à (*sic*) público e com atividades que interferem diretamente no cenário cultural das cidades. (RACY, 2018, entrevista por e-mail)

Para Tiche Vianna, outro problema é que os poucos teatros e equipamentos municipais existentes no interior, que poderiam colaborar para reduzir essa carência, servem para usos diversos que não necessariamente à cultura. É comum, ao se observar a programação de um teatro municipal, notar a frequência de eventos comemorativos do governo e entidades, formaturas e comemorações diversas. Segundo Tiche, "Isto faz com que a circulação dos produtos artísticos locais e a recepção de trabalhos centrados em uma lógica diversa da produção de mercado promovida pela indústria cultural não tenham espaço para fruição". Roger vai além e defende que os projetos desenvolvidos no Território têm impacto direto no desenvolvimento artístico do grupo e também alteram seu entorno:

> A identificação com o território é algo posto, pressuposto e até o motivo pelo qual aquele artista se faz artista; é seu modo de interferir, colaborar ou questionar aquela realidade que lhe apresenta. [...] A influência mútua e simbiótica da produção artística com o território de atuação altera e produz tanto a obra quanto a evolução do espaço da cidade/bairro/rua; onde o nascimento de espaços ou teatros alternativos altera a lógica e visão da própria cidade/bairro/rua, produzindo imageticamente sua história e significação territorial. [...] Essa influência, muitas vezes, extrapola o limite artístico e até mesmo o cultural, produzindo no(s) território(s) efeitos do campo social, econômico e político. (NEVES, 2018, entrevista por e-mail)

Percebe-se por meio dessa pesquisa que frequentemente esses espaços são administrados por mais de um grupo artístico ou funciona como sede de ensaios de grupos parceiros de diversas linguagens. Também é possível identificar que em alguns casos os espaços tornam-se importantes referências para questões cidadãs e de convivência, reforçando a problemática da ausência do Estado em outros aspectos sociais fundamentais. Por vezes, esses lugares também se tornam sede de festivais, mostras, exposições e feiras coletivas, garantindo o circuito e as redes culturais no interior.

Ainda dentro dessa lógica da manutenção de espaços físicos e simbólicos que possibilitem criar, produzir e fruir arte e cultura, observou-se a relevância da existência desses territórios na redução do êxodo de artistas e produtores culturais para as capitais – fluxo muito comum durante o século XX – e também na ressignificação da relação desses artistas com seus lugares. Sobre isso, Tiche defende que:

> O Edital Território das Artes surge no intuito de fortalecer o entorno destes espaços e manter atividades de continuidade no intuito de preservar a interferência destas produções artísticas no bairro e consequentemente dia a dia das pessoas. [...] O movimento artístico no entorno dos espaços apoiados pelo edital Território das Artes ganhou uma dimensão diferente do que

> existia antes e artistas e trabalhos realizados nestes espaços ganharam respeito e visibilidade. A continuidade promove encontros afetivos entre cidadãos e isto modifica o bairro onde estes espaços se localizam. Além das ruas estarem movimentadas, as pessoas encontram em suas cidades, espaços teatrais dos quais sentem que fazem parte. (VIANNA, 2018, entrevista por e-mail)

CALDEIRÃO, ONDE BORBULHAM IDEIAS E EXPERIÊNCIAS

Com o intuito de elucidar e confrontar e/ou confirmar o que prevê o Edital Território das Artes, o que as pessoas que o criaram e cuidaram de sua implementação em 2014 pensavam sobre ele e o que se pensa sobre seu impacto neste momento, foram entrevistados sete grupos artísticos contemplados pelo edital.

A escolha dos coletivos se deu com base na análise da lista de contemplados disponibilizada no *site* do ProAC editais. Entre as cidades identificadas, foram selecionadas como amostra para a pesquisa duas de porte pequeno (Ilhabela e São Bento do Sapucaí), três de porte médio (Araraquara, Taubaté e Suzano) e duas de porte grande (Ribeirão Preto e Sorocaba), na tentativa de abranger todo o Estado por amostragem, uma vez que uma pesquisa em nível estadual não seria possível neste momento.

Após elencar as sete cidades que fariam parte desse estudo, os pesquisadores identificaram que não apenas grupos artísticos ou companhias de artes cênicas estavam relacionadas a elas. Espaços culturais mais abrangentes também têm sido contemplados pelo edital ProAC Território das Artes desde a sua implementação, o que aponta, *a priori,* que a manutenção de espaços de cultura com programação contínua e diversa durante o período de duração do projeto seja a característica mais relevante do edital.

Para efeitos deste trabalho, o termo "coletivo" foi utilizado para denominar o conjunto de pessoas que realizaram os projetos selecionados, incluindo a gestão, as atividades artísticas, formativas, administrativas, equipes técnicas e outras que se fazem necessárias na realidade de cada conjunto. O coletivo, nesse caso, pode se configurar como um grupo, uma companhia, diversos grupos ou gestores de espaços culturais. Dessa forma, os coletivos representantes das cidades elencadas são: Ribeirão Preto – Casa das Artes; Sorocaba – Cia. Trupé de Teatro; Taubaté – Cia. Quase Cinema; Suzano – Contadores de Mentiras; Araraquara – Espaço do Boneco/Cia. Polichinelo; Ilhabela – Espaço Pés no Chão; e São Bento do Sapucaí – Grupo Manifesta/Teatro Garagem Fuscalhaço. Cada coletivo respondeu a um *survey* elaborado especificamente para esta pesquisa.

Após análise dos dados apresentados nas entrevistas, concluiu-se que o ProAC Edital Território das Artes abrange muitos pontos que podem

ajudar no desenho e diretrizes de políticas culturais que dialoguem mais intensamente com os modos de produção para além da capital, tais como:

1. O comprometimento do Edital com o fomento a uma programação diversificada de atividades culturais em espaços físicos já existentes ou que estão sendo criados, sendo possível a continuidade da programação cultural. Esses espaços, portanto, tornam-se corresponsáveis por parte da formação artística e de público, criação e difusão da arte para a comunidade que os circundam. Justamente por isso, os grupos do interior tendem a manter relações mais próximas com o entorno.
2. A possibilidade da multiplicidade de linguagens artísticas dos coletivos. Isso parece se dar por uma característica bastante ligada ao interior, onde as pessoas se encontram com maior frequência nos mesmos espaços, dividindo-os, compartilhando seus trabalhos e fazendo trocas e parcerias que culminam em projetos coletivos.
3. Manutenção, reformas, ampliação dos espaços físicos e compra de equipamentos eletrônicos e técnicos. Essa característica permite maior viabilidade no desenvolvimento de projetos paralelos ou futuros e a realização de atividades para além do encerramento do Edital, garantindo a continuidade mínima quando o recurso do Estado não está presente.
4. Viabilizar a circulação dos grupos entre as cidades do interior.

Por fim, percebe-se em relação ao ProAC como um todo que esse programa tem boa repercussão no interior porque ele favorece o protagonismo e a autonomia dos fazedores de cultura – característica que falta em outros programas culturais do Estado; isso porque os recursos destinam-se a financiar projetos que foram inteiramente criados e desenhados por esses autores, respeitando os objetivos e critérios de cada edital. Já o ProAC Território das Artes, considerando todas as características apontadas, é o edital do Programa que mais dialoga com os fazeres artísticos e culturais do interior, indicando aspectos para diretrizes de novas Políticas Públicas de Cultura não só para o(s) interior(es), mas para todo País.

Este estudo aponta-nos que uma das formas de ampliar e/ou gerar alguma sustentabilidade e viabilidade artística e cultural é por meio de políticas que favoreçam a construção de relações de interdependência em médio e longo prazo. Ou seja, o Estado oferecendo condições estruturantes para que os coletivos encontrem maneiras de sustentação, mesmo quando não estiverem financiados diretamente. No entanto, entendemos que essas condições precisam prever, para além dos recursos materiais, outras iniciativas que fomentem o pensamento, a pesquisa, a fruição e a circulação de bens culturais por todo o Estado, tais como redução de impostos

municipais, estaduais e federais; redução ou isenção de taxas bancárias de contas corrente dos projetos, entre outras.

REFERÊNCIAS

Sites:

AGÊNCIA IBGE. *Estadic/Munic Cultura*: Em 2014, estados e municípios apoiaram a produção de 1.849 filmes. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2013-agencia-de-noticias/releases/9611-estadic-munic-cultura-em-2014-estados-e-municipios-apoiaram-a-producao-de-1-849-filmes.html>. Acesso em: 20 mar. 2018.

BREMAEKER, François E. J. de. *Equipamentos culturais e de lazer existentes nos Municípios*. 2001 32p. (Estudos especiais, 31). Disponível em: <http://www.oim.tmunicipal.org.br/abre_documento.cfm?arquivo=_repositorio/_oim/_documentos/C0F4152E-9117-D8C4-9C66B60CE41E9BFF18032015093921.pdf&i=2714>. Acesso em: 20 mar. 2018.

FLIGSP. FLIGSP –10 anos de caminhada. Disponível em: <http://fligsp.org/ligsp/fligsp-10-anos-de-caminhada/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo IBGE 2017*. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/por-cidade-estado-estatisticas.html?t=destaques&c=35>. Acesso em: 20 marc. 2018.

_____. *Perfil dos municípios brasileiros*. Disponível em <https://ww2.ibge.gov.br/munic_cultura_2014/?uf=35&nome=&x=45&y=8>. Acesso em 20 mar. 2018.

MAPA DA CULTURA. *Mapa da Cultura*. Disponível em: <http://mapas.cultura.gov.br/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ORÇAMENTO FAMILIAR. Disponível em <http://sniic.cultura.gov.br/indicadores/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SÃO PAULO (Estado). *ProAC Editais*. Disponível em <http://www.proac.sp.gov.br/proac_editais/principal/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Textos

JANNUZZI, P. M. Avaliação de programas sociais no Brasil: repensando práticas e metodologias das pesquisas avaliativas. *Planejamento e Políticas Públicas*, Brasília, DF, v. 36, p. 251-275, 2011a.

JANNUZZI, P. M. Avaliação de programas sociais: conceitos e referenciais de quem a realiza. *Est. Aval. Educ.*, São Paulo, v. 25, n. 58, p. 22-42, maio/ago. 2014.

ORGANIZAÇÃO FUNDAÇÃO ITAÚ SOCIAL et al. *A Relevância da avaliação para o investimento social privado*. São Paulo: Fundação Santillana, 2012.

Entrevistas

Entrevista com Antonieta Jorge realizada via e-mail em 20 de março de 2018.

Entrevista com Roger Neves realizada via e-mail em 29 de março de 2018.

Entrevista com Tiche Vianna realizada via e-mail em 2 de abril de 2018.

Entrevista com Flávio Racy realizada via e-mail em 14 de março de 2018.

Entrevista com Flávio Racy realizada via e-mail em 16 de abril de 2018.

Entrevista com Carlos Doles realizada via e-mail em 5 de abril de 2018.

Entrevista com Ronaldo Robles realizada via e-mail em 26 de março de 2018.

Entrevista com Cleiton Pereira realizada via e-mail em 10 de abril de 2018.

Entrevista com Márcio Pontes realizada via e-mail em 21 de abril de 2018.

Entrevista com Maria Ferreira realizada via e-mail em 5 de abril de 2018.

Entrevista com Meire Rocha realizada via e-mail em 3 de abril de 2018.

EDUCATIVOS EM TRÂNSITO: AS CONCEPÇÕES DAS EMPRESAS DE AÇÃO EDUCATIVA PARA AS EXPOSIÇÕES DO SESC SP

João Carlos Doescher Fernandes[1]

RESUMO

É em um emaranhado de indivíduos que se dá a complexidade do processo de mediar em Arte. Aqui, objetiva-se a aproximação de um dos nós dessa relação: as empresas de ação educativa e as exposições do Sesc SP. Assim, esta análise perpassa por concepções de mediação cultural que confluem nesse contato e, com isso, explicita os diferenciais, as contribuições, os desafios e, especificamente, os elementos possíveis do planejamento dessas colaborações que acabam ampliando as formações do processo expositivo. Utiliza-se como metodologia a revisão das literaturas que tratam da experiência artística e da mediação e um estudo de caso qualitativo de natureza descritiva elaborado por meio de coleta de dados, questionário e observação assistemática das empresas. Para tanto, são consideradas as seguintes empresas que atuaram nas mediações de exposição no Sesc SP no ano de 2017: Acontemporânea Cultural, Arteducação Produções, Colchete Projetos Culturais, Dialogum Projetos Culturais, Verde Oliva Projetos Culturais e Zebra 5.

Palavras-chave: Ação Educativa. Exposição de Arte. Mediação Cultural.

ABSTRACT

It is in a tangle of individuals that happens the complexity of process to mediate in Art. Here, the aim is to approach one of the nodes of this relationship: the companies of educational action and the exhibitions of Sesc SP. Thus, the analysis exceeds the conceptions of cultural mediation that come together in this contact and then, makes explicit the differentials, the contributions, the challenges and, specifically, the elements possible of the planning of these collaborations that end up expanding the formations of the expository process. The methodology used is based on the revision of literatures dealing with artistic experience and of mediation and the

[1] Coordenador de Programação do Sesc Registro, especialista em Artes Cênicas pela FPA e graduado em Biblioteconomia pela Unesp. Concluiu o curso de Gestão Cultural do Sesc SP. Desenvolve projetos voltados à mediação cultural para formação de público e interação de sujeitos em atividades artísticas e práticas de leitura.

qualitative case study of descriptive nature through data collection, questionnaire and unsystematic observation of companies. Therefore, the following companies that participated in the exposure mediations in Sesc SP in the year 2017 are clipped: Acontemporânea Cultural, Arteducação Produções, Colchete Projetos Culturais, Dialogum Projetos Culturais, Verde Oliva Projetos Culturais, Zebra 5.

Keywords: Educational Action. Art Exhibition. Cultural Mediation.

A MEDIAÇÃO CULTURAL

Mais do que apontar as empresas de ação educativa das exposições, faz-se necessário compreender como elas integram as concepções de mediação com as quais dialogam o Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo (Sesc SP). O interesse por esse estudo nasceu da experiência do autor deste trabalho na supervisão do programa de educativos de exposições do Sesc Jundiaí, que, associada às reflexões estabelecidas no Curso de Gestão Cultural oferecido no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, desencadeou uma pesquisa-ação em que a própria investigação desdobrou-se na prática para se estabelecer os elos do campo do mediar.

Considera-se importante destacar que a educação não formal, pela qual a instituição estudada é referência, aproxima-se de um processo que leva o agente de uma experiência apenas rotineira, do dia a dia, para uma experiência artística, cultural, capaz de ampliar seu modo de ver a si e o mundo que o cerca. Esse acreditar na Arte caracteriza a função educativa que quebra o imediatismo e tende a construções de valores duradouros, de real transformação e de acolhida de diferentes pessoas.

A intenção formativa, assim, faz dois movimentos: de ampliação e especificidade. Por um lado, visa à formação de valores, de educação no sentido amplo de formar o cidadão. Por outro, visa definir o objetivo específico de cada atividade para aproximar da diferenciação de cada público e atingir o particular.

Lamizet assim conceitua "mediação":

> Mediação: ação que representa o imperativo social essencial da dialética entre o singular e coletivo e da sua representação em formas simbólicas. A sociedade pode existir apenas se cada um dos seus membros tem consciência de uma relação dialética necessária a sua própria existência e a existência da comunidade: é o sentido da mediação que constitui as formas culturais de pertença e de sociabilidade [...]. (LAMIZET apud RIZZI, 2013, p. 139)

Importa, então, elucidar que a apropriação de objetos culturais se origina das ações de mediação, que, por sua vez, são estabelecidas pelo diálogo entre o indivíduo, a particularização e a coletividade, o grupo. Portanto, a compreensão holística da mediação cultural que se observa pode ser entendida como rizomática, ou seja, que se estabelece em uma rede de relações e variáveis interdependentes, complementares e simbióticas.

Ampliando a discussão, parece bem apropriado a definição de "campo" para as relações de mediação cultural, já que a construção de sentidos muitas vezes acontece pela diferença de ideias, de saberes, além do consenso: "O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos atos ou nos discursos, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções" (BOURDIEU, 1989, p. 179).

Nesse embate das relações, enaltece-se a função dos autores/agentes que ao produzir tensões abrem espaços relacionais de contatos em fricção. Desse modo, no atrito, pode-se confirmar ou se alterar os sentidos preexistentes sobre algo, criando-se oportunidade de aprendizado, de novas experiências, de mudanças e mobilidade.

Como acréscimo, segundo Jorge Larrosa (2002, p. 123), "[...] O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal [...] O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular [...]". Sobre isso, cabendo ainda uma imersão à especificidade da prática na instituição, na definição do Programa de Trabalho de 2017 (Sesc SP, 2017), na linguagem de artes visuais e suas aplicações de mediação de exposição, propõe-se:

> [...] as ações em artes visuais visam ao aprimoramento de uma formação sensível e crítica, com estímulo à autonomia e liberdade de escolha.
>
> [...] Vinculadas a esses projetos, são previstas ações educativas em formatos variados, entre eles visitas mediadas às exposições, oficinas, ateliês e ações poéticas desenvolvidas por educadores, parcerias com empresas, escolas e instituições, formação de professores, entre outras.

Para as exposições, o Sesc SP se vale da contratação de empresas de Arte e Educação para a proposição da ação educativa vinculada à exposição, executando a formação e o acompanhamento das equipes que são constituídas de acordo com a necessidade de cada uma de suas unidades. De modo geral, as possibilidades de composição dessas equipes são de Supervisores e Educadores Formados (ambos com ensino superior completo e normalmente com experiências anteriores em exposição) e educadores estagiários de diversas áreas (cursando ensino superior – normalmente a maior parte do quadro).

Devido a essa heterogeneidade, há uma mediação em sentido complexo, ou seja, que abarca a formação de todos os sujeitos envolvidos em diversos contextos. Assim, no jogo de espaços – ora da apreciação da obra, ora da produção artística; da fruição e do fazer, do visitante e do mediador – tenta-se buscar, acima de tudo, a integrada produção de sentido dos sujeitos-apreciadores, dos sujeitos-artistas e dos sujeitos-mediadores.

AS EMPRESAS DE ARTE-EDUCAÇÃO

Tendo como base a divulgação de seus próprios perfis em veículos de comunicação – utilizados pelas empresas analisadas – e por seus discursos que responderam à pergunta: "Qual o diferencial oferecido pela sua empresa no processo de coordenação educativa nas exposições do Sesc SP?". Com essa pergunta, conhece-se um pouco, por meio das vozes dessas empresas, também suas concepções.

Acontemporânea Cultural

A empresa exibe em seu escopo de trabalho "Projetos de mediação cultural em exposições, concepção de materiais educativos, elaboração de cursos de formação, formação continuada, oficinas e curadorias educativas" (ACONTEMPORÂNEA CULTURAL, 2018a).

A empresária Marcela Tiboni, quando questionada sobre o diferencial oferecido pela empresa, destaca:

> Acredito que todo o conhecimento que acumulei nestes quase 18 anos de trabalho com mediação é minha maior moeda de troca com os mediadores, situações que já vivi ou vi outros viverem, soluções possíveis para casos distintos, possibilidades para tornar o trabalho mais dinâmico ou rico. Manter-me presente é meu maior desafio [...]. (ACONTEMPORÂNEA CULTURAL, 2018b)

Nesse sentido, sua experiência pessoal e o acolhimento norteiam seu trabalho, o estar presente – o sentido de aproximação e pertencimento – torna-se ferramenta fundamental para o olhar de uma gestão acolhedora e estratégica, já que isso se estabelece, segundo discurso da entrevistada, de maneira pragmática, originária do uso de práticas acumuladas e disseminadas.

ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES

A empresa apresenta uma diversidade de propostas de atuação com foco em arte-educação, o que parece demonstrar uma preparação também

vasta de sua equipe, que abarca elementos de todo o processo do contato entre as artes e as ações educativas. A entrevistada Edna Onodera, gestora de projetos em arte-educação e arte-educadora, aponta:

> Apresentamos como diferencial uma equipe altamente qualificada, vinculada à universidade e em constante desenvolvimento, que investe em sua própria formação por meio de cursos de especialização, mestrado e doutorado e participação em eventos, tais como seminários e congressos, de modo a contribuir e buscar sintonia com os debates contemporâneos, o que nos torna um grupo altamente qualificado no meio da arte educação. Destacamos também o trabalho com a metodologia [abordagem] triangular de Ana Mae Barbosa e nesse sentido promovemos a avaliação e autonomia. (COUTINHO, 2009, p. 174)[1], tendo a Abordagem Triangular [proposta desenvolvida por Ana Mae Barbosa], como fundo. (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b)

Nesse caso, o desenvolvimento e capacitação constantes da equipe apresentam-se como eixo do trabalho. São frentes de mediação que se aproximam, de certa forma, da proposta de Coutinho, com ações voltadas para: contextualizar arte em sua história, colocando os estudos artísticos em contexto para se produzir sentido (contextualização), ler obras de arte e as habilidades para fruição (apreciação) e fazer arte (produção artística).

COLCHETE PRODUÇÕES

A empresa enfatiza como objetivo o estímulo ao de desenvolvimento de ações com o público, construindo propostas coletivamente. A empresa é uma confluência de projetos realizados por Auana Diniz e Elisa Matos, em que ela desdobra suas experiências em Artes Visuais e Arte-educação. Como diferencial, Auana Diniz acrescenta:

> É também muito importante para nós desenvolver processos de estudo, pesquisa e reflexão sobre a prática aprofundados e contínuos, que não dissociam a Ação Educativa dos conteúdos e temas relevantes para a exposição em si, buscando desenvolver processos educativos e formativos que partem da investigação sobre a proposta poética do artista. (COLCHETE PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Com uma proposta autoral de reconhecimento das variáveis locais e de, no geral, um apresentar uma meta-arte – por se voltar à investigação das próprias concepções de arte que a compõem – a empresa propõe um entendimento plural de Mediação Cultural, fundamentado em um processo reflexivo e criativo, com diálogo entre teoria e prática.

DIALOGUM PROJETOS CULTURAIS

Essa empresa de Arte e Educação atua em projetos culturais em museus e instituições culturais e na gestão de projetos educativos para exposições, além de fornecer e capacitar equipes de trabalho como coordenação, supervisão e educadores de acordo com a necessidade de cada projeto. O diretor cultural, Carlos Negrini, apresenta como diferencial:

> O estímulo constante de cada profissional envolvido no processo, com textos e referências teóricas e artísticas, para poder oferecer o melhor do que cada unidade do Sesc espera como resultado de cada projeto, entendendo que cada exposição é uma nova realidade, uma nova configuração e sendo assim, elaborando propostas de roteiros, ateliês, ações e performances direcionadas para os diferentes públicos, estimulando a experimentação artística e o pensamento crítico. (DIALOGUM PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Como foco de ação, o profissional destaca a diferenciação e a personalização das ações educativas para cada público e projeto, o que é bem assertivo pensando nas várias subjetividades comentadas na introdução deste trabalho, no protagonismo do sujeito e na experiência especial particularizada que se pretende a cada ideação de exposição, sem declinar de referências essenciais e contemporâneas que possam embasar a prática e o estudo.

VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS

A empresa é especialista em educação em museus, gestão de projetos educativos em exposições, formação de educadores e no desenvolvimento de materiais educativos para instituições culturais. A empresária Anny Lima responde à questão elucidando pontos importantes:

> O diferencial apresentado são os eixos norteadores que reconheço em todo trabalho que realizo: autonomia, maleabilidade e interdependência. O desafio é desenvolver um trabalho em equipe que se reconheça sob estes eixos, para tanto desde o primeiro dia de contato com a equipe é apresentada a proposta de um trabalho de cocriação. (VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Nessa fala, são levantadas três características de mediação também caras ao Sesc: a interdependência das relações, a cocriação de projetos e a afetividade. Como bem citado, o diálogo na ação educativa é primordial para o trabalho e recupera possibilidades de fala e escuta, de maleabilidade das equipes, permitindo o fluxo e a troca de informações e o aprendizado constante.

ZEBRA 5

Com atividades e abordagens plurais, o coletivo de educadores Zebra 5 acredita no jogo como um valioso elemento do aprendizado estético. A mestra em artes plásticas e educadora Stella Ramos declara o diferencial da empresa, que está baseado em sua metodologia de trabalho:

> [...] o olhar para a mediação a partir da experiência com o jogo. Ainda que isso nem sempre esteja presente diretamente, certamente nos coloca num lugar onde as experimentações passam pela invenção, pelo risco, por um território temporário que sobrepõe existências e narrativas. Acho que, além disso, partimos de um lugar que vê tanto a teoria como a prática como objeto de estudo e aprofundamento. (ZEBRA 5, 2018b)

Destaca-se, assim, a percepção de transitório, de temporário, de processo que o lúdico pode trazer à educação e às experiências artísticas. Porque, em suma, as lacunas entre a mediação de um e de outro, na interação, não são fixas e podem ser preenchidas no instante da participação. Vivenciar momentos em que se pode construir um cenário prazeroso, divertido e de criatividade coloca o sujeito dentro da ação imediatamente. Nessas concepções – que estão acordadas em muitas propostas do Sesc – leva-se em conta a pessoa como agente transformador de sua própria realidade, com participação ativa e de resoluções de problemas e situações.

A MEDIAÇÃO CULTURAL EM DIÁLOGO

Para elucidar a articulação entre o entendimento de Mediação Cultural aplicado pelas empresas de arte-educação e sua articulação com a instituição, analisa-se aqui a pergunta "O que é Mediação Cultural em exposição para sua empresa?". Nas respostas, destacaram-se três eixos norteadores.

OS PÚBLICOS

Os públicos, aqui entendidos como plurais, aparecem como agentes fundamentais do processo de mediação, em que suas singularidades são evidenciadas e o educador-mediador tem campo fértil e desafiador para o trabalho. Evidencia-se, assim, que a experiência estética não é exterior, mas parte integrante de uma experiência complexa de interação:

> Ao levarmos em consideração que cada pessoa que visita uma obra de arte ou exposição, assiste a um concerto musical, peça de teatro, dança ou ação

> cultural traz consigo suas próprias experiências e referências, possibilita se comunicar com esta outra parte que vê, vivencia e se abre diante dela, possibilitando desenvolver ações mediativas que podem envolver inúmeros contextos para que se desfrute deste encontro com a maior profundidade possível. (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b)

Entender a importância da consideração do sujeito, a diversidade de públicos durante todo o processo de construção de uma exposição e evidenciar a experiência particularizada durante a formação dos mediadores têm sido foco dessas empresas. A experiência estética é particularizada. Diante disso, ter a consciência das subjetividades artísticas e das conexões envolvidas na mediação coloca o educador-mediador como agente fundamental desse trabalho, auxiliando na instrumentalização do sujeito ou sendo provocador do processo de experiência (LARROSA, 2011, p. 10).

A experiência também é considerada fundamental para o trabalho das empresas, que observam na dinâmica de interação uma outra problemática: que o público também é educador/produtor na medida em que contribui com o processo de aprendizagem, ofertando sua própria experiência, formulada também no trânsito dos participantes, entre um e outro. Contribui ainda para isso mais um discurso de uma das empresas:

> Mediação Cultural é a possibilidade de proporcionar ao público visitante e para a própria equipe do educativo uma troca de conhecimentos através de propostas artísticas e acolhedoras, de perceber outras realidades e poder olhar por outras lentes, além das próprias, para acessar e desvelar outros universos através da arte. (DIALOGUM PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Pode-se, ademais, compreender essa experiência como um processo de transformação, como reafirma a Acontemporânea: "E, através deste encontro, os conflitos de olhares ganham espaço para se tornarem diálogo".

Por isso, evidencia-se a experiência artística como um campo de trocas, tolerâncias, embates, ou seja, aprendizado. Apreende-se aqui que mediar não é apenas informar ou fazer a ponte dos conhecimentos, e sim fomentar diálogos que permitam ao sujeito vivenciar sua própria experiência e formar seu próprio conhecimento na condição necessária do outro.

Ainda nessa mediação, toma-se a questão além dos consensos, já que existem atritos na aprendizagem, daqueles do desafio, das margens, que possam quebrar paradigmas:

> [Na] CONTRAMÃO de uma construção de conhecimento fechada (positivista), baseada na ideia de que temos conteúdos para ensinar e não que temos possibilidades a construir com o outro, e por isso este é um trabalho desafiador, que muitas vezes construímos pelas brechas, beiradas... de visões da cultura dominante, tecnicistas, conservadoras, entre outras. (COLCHETE PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Imbricado na participação dos agentes na mediação, existe, como podemos perceber na citação, um embate também de concepções em diacronia: uma batalha de construções tradicionais, conservadoras com abordagens atuais. De novo, o conceito de "campo" de Bourdieu (1989) apresenta fundamentação, já que os sujeitos concorrem em um espaço de mercado, numa exemplificação metafórica, com seus capitais variados (econômico, simbólico, cultural, social).

Cabe mesmo uma interação que possa acontecer pela margem, pelo não canônico, pelo atrito; e essas considerações, cada vez mais, fazem parte da atuação em arte-educação, pois os mediadores têm como desafio o diálogo com públicos radicados de vários campos, com seus mais específicos capitais.

3.2 ACESSO AO BEM CULTURAL

Os bens culturais são fontes de cultura e por isso seu direito é garantido no art. 215 da Constituição Federal do Brasil. Para o Sesc SP, essa busca por uma concepção humanista perpassa pelo entendimento e pela oferta desses bens:

> No dia a dia de uma instituição cultural como o Sesc, percebe-se que é isso que o público faz instintivamente, apropriando-se do espaço e da programação da unidades, fazendo delas parte do seu patrimônio cultural, social, afetivo. Graças a sua própria experiência como centro de produção e difusão da cultura, o Sesc confirma que os bens culturais promovem o bem-estar social e conscientizam a população para o exercício da cidadania, fomentando os valores da comunidade. Por isso o Sesc se dedica a preservar e desenvolver a cultura em todas as suas vertentes [...] (MIRANDA, 2016, p. 2)

Nesse sentido, acredita-se que o acesso aos bens culturais é imprescindível para a formação do sujeito, e que as exposições do Sesc SP são protagonistas nesse acesso/direito. Mas se faz necessário entender onde se localizam esses bens na estrutura da mediação. Percebe-se, na voz de uma das empresas de arte-educação, que

> [...] o projeto educativo de uma exposição atua como um importante interlocutor entre os públicos [...], o bem cultural (em seus diversos contextos e os conceitos abordados pelo artista e pelo curador) e o espaço expositivo, tendo como agente a equipe[mediadores], composta pela coordenação, supervisão e educadores. (VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

As ações de mediação em exposição visam à difusão do bem cultural a públicos diversos e também à apropriação da produção artística em um grande esforço de interlocução. Ressalta-se, assim, que "a Mediação é um espaço precioso dentro da Educação Não formal, em que o mundo pode ser repensado a partir de objetos polissêmicos e no cruzamento das obras com as narrativas pessoais e repertório dos públicos" (ZEBRA 5, 2018b).

O acesso aos bens culturais dentro dessa interação é pretendido nas várias esferas do trabalho com arte. Hoje, o Sesc ampliou seus investimentos na produção artística contemporânea, não somente de artistas consagrados como também da produção que não costuma ser reconhecida em larga escala, fomentando, com seu programa de artes visuais, o conhecimento sobre as artes e a criação artística. Para a instituição, é importante nesse momento o alargamento do fazer, da fruição, da contextualização e da circulação das produções artísticas. Além disso, confluem para esse cenário as ações de educação não formal cada vez mais qualificadas.

3.3 A EQUIPE EDUCATIVA

Um dos elementos que se destaca na Mediação Cultural é o papel imprescindível do educador-mediador. Essa função motiva a experiência (e aprendizagem) em exposições, configurando-se, em muitos momentos, como um provocador que propõe uma construção de saberes, abrindo, dessa maneira, a porta para a experiência única. Para essa ação educativa, é pertinente retomar a estrutura introdutória deste trabalho, de uma mediação dialogada:

> A mediação ganha hoje um caráter rizomático, isto é, num sistema de relações fecundas e complexas que se irradiam entre o objeto de conhecimento, o aprendiz, o professor/monitor/mediador, a cultura, a história, o artista, os modos de divulgação, as especificidades dos códigos, materialidades e suportes de cada linguagem artística [..]. (MARTINS, 2003, p. 56)

Este é o desafio da equipe educativa: construir diálogos tendo em vista a estrutura complexa das relações. Considerando como ferramenta para esses objetivos, uma das empresas questionadas cita a construção de mediações que priorizam interações reflexivas com a utilização dos

> DIÁLOGOS horizontais com públicos, que procuram não fixar os discursos veiculados àquele objeto ou espaço, mas colocá-los em reflexão. Diálogos que não impõem conteúdos fechados, mas constroem, desconstroem e investigam aqueles produtos culturais com públicos, trazendo as referências e os contextos sobre os objetos mediados para colaborar no processo. (COLCHETE PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Ao propor essa ideia de diálogos horizontais, acredita-se na construção colaborativa de saberes em uma mediação-encontro como ação provocadora e investigativa, que "[...] podem envolver inúmeros contextos para que se desfrute deste encontro com a maior profundidade possível. Disponibilizar educadores mediadores de forma ativa e empática pode resultar em efeito favorável na formação do público". (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b). Sendo assim, o compromisso dessas equipes não é somente atrair a visitação da comunidade e a promoção de seu espaço expositivo. Mais que isso, a equipe educativa é uma das cédulas subjetivas constituintes da mediação junto aos demais sujeitos que, assim como as obras, são também a própria exposição.

O PLANEJAMENTO E A FORMAÇÃO DA AÇÃO EDUCATIVA

As concepções educativas, artísticas e culturais levantadas na análise dessa investigação apontam para a real necessidade de se reconhecer os eixos utilizados para a formação de mediadores no Sesc SP, já que esses educadores são agentes para concretização desses saberes. Partindo da experiência do autor deste trabalho e das respostas da questão "Quais são os temas principais e recorrentes de seu planejamento para formação dos integrantes de exposição nos educativos do Sesc SP?" feita às empresas, intenta-se elencar temas que são considerados quando da construção de projetos de ação educativa, tanto do curso introdutório, anterior à exposição, como na formação continuada, durante todo o processo expositivo.

ESTUDO DA MEDIAÇÃO DE EXPOSIÇÃO E DA TEMÁTICA A SER MEDIADA

Para articular uma equipe que desenvolva habilidades do mediar, é de extrema importância situar os integrantes na ambientação que se pretende formar e explicitar os papéis de interação. Para tanto, faz-se imprescindível definir qual será o lugar da mediação que esse educativo vai ocupar e entender as disposições dos sujeitos na prática dessa mediação.

Além do mais, apesar de cada experiência ser única e depender das relações de seus integrantes, cada projeto de exposição também traz consigo especificidades conceituais que precisam de apropriação. "A proposta

básica do programa do curso introdutório (que serão trabalhados também durante o período da exposição) abrange introdução teórica e prática aos conteúdos específicos da exposição" (VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS, 2018b).

Nesse sentido, sobre essa abordagem, destaca Marcela Tiboni (ACONTEMPORÂNEA CULTURAL, 2018b): "[...] os assuntos inerentes à mediação exigem sensibilidade, abertura, aprofundamento, generosidade, e ensinar isto se torna mais complexo". Informações essas que reafirmam a singularidade da equipe e da sinergia entre obras, materiais, mediadores, supervisores.

HISTÓRICA DA ARTE

A contextualização parece ser um campo recursivo entre as empresas, visto que a construção de contexto é uma das etapas da proposta triangular amplamente divulgada no ensino de arte no País:

> Na maioria dos casos as exposições são de arte, então entro também nestes temas, que vão desde compreender diferentes conceitos de arte vindas de momentos históricos determinados e suas pertinências até especificidades de tal ou qual artistas e contextos. (ZEBRA 5, 2018b)

De maneira ampla, a abordagem dos contextos tem como maior finalidade a atualização da arte pelos sujeitos envolvidos na mediação; e para isso é preciso conhecer as referências e permitir a interlocução com os artistas.

ACESSIBILIDADE E DIVERSIDADE CULTURAL

Mais um tema caro a este trabalho é a acessibilidade simbólica, que se refere ao acesso de diferentes sujeitos aos objetos culturais, sejam eles pessoas com deficiências, sejam diferentes grupos identitários, entre outros. Essa discussão atual permite a sensibilização, a capacitação e a criação de propostas inclusivas para a experiência estética, artística e cultural.

Um ponto das atribuições, aqui representado pela citação da Colchete é: "A articulação do trabalho com a acessibilidade simbólica e socioeconômica, articulada a estratégias que pensam a diversidade cultural e as necessidades específicas de cada sujeito ou grupo [...]".

A contribuição para esse estudo efetiva-se quando se associa os acessos requeridos às ações estratégicas de formação em seu discurso, já que se discute a constituição dos sujeitos em situações reais de mediação e isso

demanda planejamento e validação das esferas institucionais. De modo geral, para esse tema, indica-se uma formação abrangente tanto de educadores como de todos os outros dispositivos envolvidos na acolhida do público referido.

PÚBLICOS E EDUCADORES

Como já foi desenvolvido nessa investigação, o tema sobre o público e suas relações é peça fundamental do processo de mediação e, conforme a configuração do grupo de trabalho, novos temas decorrem desse inicial. A esse respeito, temos a seguinte afirmação:

> A partir do convívio com os educadores, no contexto da exposição e em relação ao público, temas e abordagens de formação vão sendo delineados e desenvolvidos diante da oferta de horários para a formação continuada, em resposta às demandas da equipe, do público e da instituição. (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b)

Há aqui uma continuidade de observação em relação ao público que acontece durante todo o processo expositivo e que diz sobre a maleabilidade de interação. As mudanças dos sujeitos acompanham as diferenças de cada exposição; então, faz-se necessário um olhar atento que permita certa disponibilidade de acolhimento.

PROCEDIMENTOS DE ABORDAGEM PARA MEDIAÇÃO

Para além da apreciação, as oficinas são estratégias de recebimento e participação do público. O fazer artístico como foco permite experiências significativas e representa também uma faceta do mediar em que o público está mergulhado na situação comunicativa criada. São diversas atividades e elementos constitutivos de oficinas, como cita a empresa Dialogum Projetos Culturais (2018b): "Criação de: Roteiros/Ateliês/Ações/ Performances" .

Como estratégia para definição de abordagens de mediação, os roteiros de visita foram temas citados nos questionários das empresas. Eles funcionam como mapas de ações para os mediadores que definem percursos de interação, mantendo uma predisposição de mobilidade de acordo com as situações reais.

Essa estruturação indicativa para prática de mediação compõe-se de tipos diversos, por exemplo, para o público espontâneo, para grupos escolares, por faixa etária, por maior ou menor conhecimento sobre arte,

entre outros. Um exemplo de apontamento na pesquisa é: "Abrange [...] mediação (tipologia de visitas, tipologia de conteúdos etc.); perfis de público; roteiros de visitação [...]" (VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS, 2018b).

VALORIZAÇÃO DO LUGAR DE FALA/REPERTÓRIO DA EQUIPE DE EDUCADORES

A variedade de formação acadêmica e cultural e as experiências profissionais da equipe são bastante valorizadas, pois enriquecerá a conversa e a aproximação entre os mais variados tipos de público e conteúdos no ambiente expositivo, com grande potencial de melhoria da prática pedagógica. Em função dessa diversidade e da abrangência do trabalho, a coordenação tem como objetivo estimular o senso crítico e analítico do educador e do supervisor e esclarecer a responsabilidade deles sobre a divulgação e apropriação dos bens culturais pelos diversos públicos por meio da compreensão do trabalho de educação em exposições de arte (VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS, 2018b).

Concebemos a formação inicial como um período de encontro e integração dos sujeitos envolvidos, ampliação e discussão de repertórios que são subsidiados e provocados pelos convidados e, sobretudo, como um período que contemple tempo para que a sensibilização e construção do conhecimento – em relação à amplitude de campos de estudo que esse período pode comportar – ocorra pelos próprios sujeitos em formação, por meio de processos mediados pelos formadores (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b).

FORMAÇÃO INICIAL E AVALIAÇÃO

Cabe também destacar a importância de um tempo mínimo adequado para essas formações que abrangem pessoas diversas, bem como a utilização imprescindível da avaliação em todos os processos, como muito bem destaca Edna Odera (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b):

> [...] Vale salientar que idealmente consideramos que a formação dos educadores - sejam estudantes com ou sem experiência nas exposições dos Sesc - e de outros profissionais que atuarão com eles é um ciclo que acontece por meio da formação inicial em período mínimo de cerca de 10 dias que antecedem a abertura da exposição e, siga por meio de formação continuada, em encontros frequentes ao longo da exposição e, seja concluída em encontro de avaliação final, pós-exposição.

A garantia da participação integral da equipe desde a contratação, da definição de perfis mediadores, da formação inicial, passando pela prática até alcançar a finalização e a avaliação do processo, é uma trajetória primordial. A mediação, no que diz respeito à avaliação, coloca em interação outros dispositivos, além daqueles centrais mencionados a todo momento nesta investigação, como sujeito/obra.

As relações entre a insituição Sesc e as empresas de ação educativa compõem o eixo estrutural e avaliativo das outras esferas mediativas. Por meio dessa troca, delimita-se uma parte do trabalho expositivo que se volta à educação e à formação de educadores. A articulação e as tomadas de decisões durante o fluxo de concretização das ações precisam se voltar constantemente à finalidade e à intencionalidade estabelecidas desde o início do processo de formação, já que no meio do caminho há dissonâncias e também ações processuais do ato de mediar para equipes heterogêneas. Os fatores são diversos, como retomada de concepções artísticas, dúvidas pontuais de mediação, reavaliação de educadores, mudanças de horário, troca de integrantes, conflitos de relacionamento, *feedback* contínuo, entre outros.

Outro ponto importante é a heterogeneidade das equipes. As combinações que formam os grupos de mediadores são diversas: por vezes somente estagiários; outras estagiários e educadores formados, oriundos de várias graduações (Artes Visuais, Música, Artes do Corpo, Humanidades, Letras, Pedagogia, Comuncações, Arquitetura, Engenharia Ambiental, etc.). Isso varia de acordo com as exposições e unidades do Sesc. Para essa abrangência, exige-se um olhar avaliativo também multifacetado capaz de unificar saberes, mas também de permitir a diversidade de conhecimentos, ora confluentes, ora discordantes.

Ademais, como se tende à experiência única, em que cada configuração de equipe elege-se um resultado também peculiar. Dessa forma, faz-se necessário a avaliação do processo e da conclusão do trabalho, tendo em vista os sujeitos que se construíram no decorrer da atividade expositiva, pois, como já dito, são partes essenciais da própria exposição.

DA SINGULARIDADE E DOS DESAFIOS

Como encaminhamentos desta discussão, escolhe-se a última pergunta feita às empresas. Tal pergunta retoma os temas já analisados e apresenta a reflexão de toda a investigação proposta. Assim, buscando entender as singularidades do trabalho educativo, fez-se a seguinte indagação: "Em seu ponto de vista, o que difere o trabalho do educativo realizado nas exposições de arte no Sesc SP das demais instituições ou empresas que trabalha? "

Nesse sentido, o principal desafio é a estruturação, dada a importância mencionada pelas empresas, da equipe dos educadores-mediadores e seus diálogos com outros dispositivos de relações, em que as habilidades têm de ser construídas regularmente e na medida em que as ações estão acontecendo, por isso, em trânsito. Verificam-se os apontamentos:

> Entretanto, temos avaliado que o caráter temporário das contratações de estagiários e educadores formados tem fragilizado o nosso potencial em formar profissionais mais comprometidos com o campo da Mediação Cultural, pois não há continuidade de equipes, que se renovam a cada nova exposição, reafirmando a necessidade de se reconhecer os profissionais de educação em museus e instituições culturais não só no Sesc mas em todo o Brasil. (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b)

> Outro desafio é o trabalho que propõe ao mesmo tempo processos de formação com os públicos e as equipes, quando compostas de profissionais em formação (estagiários), e o compromisso com a qualidade do trabalho em desenvolvimento, lidando com a adaptação e o desenvolvimento desses profissionais além das especificidades de cada exposição e como os públicos as recebem. (COLCHETE PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Diante do exposto, conclui-se que as potencialidades de uma equipe diversa somente serão desenvolvidas resolvendo ou melhorando aspectos da dinâmica das funções que tal equipe exerce. É notório o desafio de se trabalhar com equipes reduzidas, com curtos períodos de formação inicial, considerando aqui principalmente que a maior parte dessa equipe (ou toda), a depender da unidade, é composta por estagiários de áreas multidisciplinares que, muitas vezes, têm uma experiência pouco expressiva nas áreas correlatas das artes.

Além disso, em muitos casos, nesse grupo de trabalho há um sujeito em construção para o mercado que necessita de uma formação consistente para a atuação em uma empresa e que desconhece as regras sociais e institucionais empresariais. E a problemática não cessa: é preciso existir um processo integrador da equipe de forma constante. O trabalho com estagiário presume um acompanhamento de maneira integral. Quando as ações da formação inicial e contínua apresentam resultados e esse profissional está instrumentalizado para a mediação de exposição, o processo educativo se finda. Aqui, relacionam-se as dificuldades de pertencimento ao espaço e o reconhecimento da equipe pelo quadro permanente, tendo em vista a temporalidade do exercício das funções do educador.

Para mais, quando se depende de outras esferas da instituição para que o trabalho da ação educativa aconteça, podem existir ruídos na comunicação:

> Em comparação a outras instituições, sentimos falta de um programa de agendamento que corra em paralelo e em sintonia com o nosso trabalho, de forma mais presente e planejada, fortalecendo e ampliando o sentido maior de mediação e formação de público de todas as faixas etárias e níveis socioculturais que frequentam o SESC SP. (ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES, 2018b)

Sobre isso que se destaca nos educativos, o trabalho de agendamento desenvolvido – para possibilitar principalmente a organizar o acolhimento de grupos – quando distanciado de toda a concepção de mediação e também das equipes, abre espaço para a ruptura relacional e, principalmente, para os desencontros com o discurso da instituição e da equipe. É preciso uma mediação eficaz do próprio mediar das equipes de ação educativa com outros dispositivos, como equipe de comunicação, de atendimento, de programação.

Ademais, os diálogos e os atritos que competem a uma gestão dessas equipes de mediação também são expostos na pesquisa aplicada:

> Inserção da gestão do projeto educativo quando a exposição já está totalmente resolvida, sem possibilidade de colaboração no processo, o que viabiliza uma integração dos diversos agentes. Quando a exposição começa, termina o trabalho de grande parte das equipes e começa o trabalho de outras, incluindo, neste caso, o projeto educativo [...] A empresa coordena equipes que não são administradas por ela, mas tem responsabilidades administrativas sobre a equipe contratada pelo Sesc. (VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS, 2018b)

Primeiro, acredita-se, em um plano atual, que no momento da concepção da exposição deve-se considerar o planejamento do educativo, o que, muitas vezes, não acontece, visualizando as ações educativas como apenas adendos de um processo expositivo, sendo que, na verdade, elas são integrantes.

Segundo, quanto aos papéis da gestão das equipes de educadores, cabe um diálogo apurado com definição clara de funções, mesmo que elas se intercruzem. No espaço de duração de uma exposição, como os grupos de educadores são temporários, as empresas contratadas pelo Sesc, assim como seu funcionário representante, o animador cultural, assumem a posição fixa de orientação do trabalho, de acordo com as diretrizes regulatórias das atividades que envolvem os supervisores e educadores.

Tendo em vista que escala de horários, assiduidade e postura dos colaboradores interferem na mediação de exposição, as duas esferas, interna (Sesc SP) e externa (empresa de ação educativa), precisam estabelecer uma comunicação horizontal para construir decisões em conjunto.

Sobretudo, sabe-se que a questão da mediação cultural em exposição e as concepções das empresas de ação educativa não pretendem em si um consenso. Esses diferentes olhares relacionam-se com o próprio prisma da mediação, considerando os diversos conceitos lugares, agentes e saberes.

Nessa acepção, as empresas de ação educativa são de fundamental importância e funcionam, elas próprias, como agente de mediação, nesse caso, entre corpo educativo e instituição, entre teoria e aplicação, entre o fora e o dentro da instituição.

Ainda, as particularidades elencadas sobre o Sesc SP sob o ponto de vista das empresas de ação educativa dizem respeito ao trânsito, à mobilidade, ao caráter não fixo dos grupos de visitação, ao acolhimento da diversidade e à heterogeneidade das unidades do Sesc:

> [...] Enquanto em outras instituições com frequência os públicos vão ao local para visitar uma ou mais exposições ou um acervo em específico, uma boa parte do público do Sesc SP costuma ir às unidades para participar da programação, almoçar, usar a piscina ou outra atividade e vai também à exposição e com isso muitas vezes se depara com aquelas produções artísticas ou culturais, ou seja, encontra algo que não estava procurando. (COLCHETE PROJETOS CULTURAIS, 2018)

O que está posto representa uma ação colocada no campo da transitoriedade. Tanto o público, como os mediadores e as empresas estão em movimento, em rotatividade. Esse espaço de mudança tem dois aspectos relevantes para a estruturação de mediação. Por um lado, as tentativas de modelamento, delimitação e proposição de atividades variam constantemente para atender a uma demanda tão diversa. Por outro, e intentando um programa de mediação que possa se consolidar por essas experiências analisadas, as aprendizagens que acontecem na troca, no intercâmbio, são ricas também em diversidade e têm mais chances de abranger a complexidade cultural e artística desse tipo de mediação.

REFERÊNCIAS

ACOMTEMPORÂNEA CULTURAL. *Entrevista concedida por Marcela Tiboni.* São Paulo, 2018.

ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES. *Entrevista concedida por Edna Onodera, Camila Lia e José Minerini.* São Paulo, 2018.

BARBOSA, Ana Mae. *Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*. 2. ed. São Paulo, Cortez, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico.* Rio de Janeiro: Bertran Editora, 1989.

CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história* – debate com José Sérgio Leite Lopes. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 2002. p. 140.

COLCHETE PROJETOS CULTURAIS. *Entrevista concedida por Auana Diniz.* São Paulo, 2018.

DEWEY, John. Tendo uma experiência. In: *A arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (Coleção Todas as Artes).

DIALOGUM PROJETOS CULTURAIS. *Entrevista concedida por Carlos Negrini.* São Paulo, 2018.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRICIO**.** *Diretrizes Gerais de Ação do Sesc,* Departamento Nacional [Sesc], RJ, 2010. Disponível em < http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/39f2c509-4b54-4d8d-ac7d-36699c8fa9ea/DiretrizesQuinquenio_2016-2020_web.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=39f2c509-4b54-4d8d-ac7d-36699c8fa9ea>. Acesso em: 10 abr. 2018

FAVARETO, Celso. Entre a proximidade e o estranhamento: a mediação e o público. In: MARTINS, Miriam Celeste; SCHULTZE, Ana Maria; EGAS, Olga (Orgs.). *Mediando [con]tatos com arte e cultura,* São Paulo, v.1, n. 1, p.12-14, 2007.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, dez. 2011.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan./abr, 2002.

MIRANDA, Danilo Santos. Prefácio. In: SOARES, I. V. P.; CUREAU, S. *Bens Culturais e Direitos Humanos.* São Paulo: Sesc, 2016.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. *Mediação cultural para professores andarilhos na cultura.* 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MARTINS, Mirian Celeste. Conceitos e terminologia. Aquecendo uma transforma-ação: atitudes e valores no ensino da arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte.* 2. ed. São Paulo: Editora, 2003. p. 49-60.

RIZZI, M. C. S. L. Museus e exposições de arte: possibilidades de experiência estética e educação. In: RIZZI, M. C. S. L.; ROSENTHAL, D. (Orgs.). *A Reflexão e a Prática no Ensino* – Artes. São Paulo: Maria, 2013, v. 9, p. 137-148.

TOURINHO, Irene. visualidades comuns, mediação e experiência cotidiana. In: *Arte/Educação como mediação cultural e social.* São Paulo: Editora UNESP, 2009.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*: cultura e imaginário. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERDE OLIVA PROJETOS CULTURAIS. *Entrevista concedida por Anny Lima.* São Paulo, 2018.

ZEBRA 5. *Entrevista concedida por Stella Ramos*. São Paulo, 2018b.

ENTREVISTA COM JOSÉ MURILO COSTA CARVALHO JUNIOR[1]

CPF: Como o Ministério da Cultura (MinC) estava entendendo/lendo as mudanças culturais na sociedade brasileira antes da criação da área de Cultura Digital no ministério?

José Murilo: A entrada de Gilberto Gil no MinC, em 2003, trouxe uma atenção especial ao que estava ocorrendo no mundo por causa da Internet, e não por acaso. A música "Pela Internet" ("Criar minha *homepage*, fazer meu *website*...") foi lançada em 1998 e ilustra a sensibilidade do artista com o potencial da rede e sua percepção a respeito do impacto do digital no campo da cultura. A atuação inovadora de Gil no tema digital no MinC começou, da mesma forma, com a construção, em 2003, de uma *homepage*: um *website* institucional em formato de *blog* que incorporou de maneira radical a interatividade promovida pela nascente *web* 2.0. O foco desde o início da gestão nessas possibilidades de participação digital veio mais tarde a consolidar um impulso consistente às iniciativas de construção colaborativa de políticas públicas. Em outra dimensão, vale destacar desde já outro elemento marcante do início da gestão Gil: a incorporação das licenças Creative Commons (2004) como estratégia para lidar com a explosão de compartilhamento de conteúdos na Internet. Essa importante decisão de Gil posicionou o MinC em campo oposto à boa parte dos representantes da indústria cultural e editorial, nos temas relacionados à propriedade intelectual, e determinou o contexto de alguns dos embates políticos mais significativos de sua gestão. Por sua vez, o desenvolvimento, em 2004, do projeto Pontos de Cultura logrou concatenar estes elementos – (1) abertura à participação via rede e (2) a visão alternativa ao direito autoral que determina "todos os direitos reservados" – à (3) aposta no *software* livre como estratégia tecnológica básica de implementação de políticas. Buscava-se aproveitar o potencial do cenário de convergência digital e a produção colaborativa em rede com base em códigos abertos e, assim, promover o acesso ao uso da tecnologia, bem como a sua manutenção e compreensão, e à manipulação de sua linguagem de *software* e *hardware*. Idealmente, buscava-se um modelo de capacitação não só para a produção cultural, mas também para a produção do *software* necessário para a instrumentalização dos "nativos da rede". Esse desenho de implementação

[1] Especialista em políticas digitais, fez *sites* institucionais no MARE (1997-99); Difusão Científica no MCT (1999-2003), Cultura Digital no MinC (2003-2016) e no IBRAM (2016-). Foi editor de Lusofonia do Global Voices Online (2006-2009). Promove a reflexão do ambiente digital como ecossistema.

inovador atraiu a atenção de atores relevantes da nascente cultura digital no mundo, ativistas da "abertura" da rede (*openness*), alguns dos quais passaram a integrar as equipes de implementação e de formação do Pontos de Cultura. Dessa forma, as ações digitais do MinC de Gil ganharam visibilidade internacional. Podemos dizer, portanto, que, entre 2003 e 2009 – ano de criação da Coordenação-Geral de Cultura Digital – o Ministério da Cultura já havia ativado algumas interfaces de atuação no campo da cultura digital fazendo uso de uma abordagem arrojada. As leituras de contexto davam-se não somente sobre a rápida movimentação do campo no Brasil e no mundo, mas também sobre os resultados que as inovações implementadas – entre elas o Creative Commons – já produziam no país. O surgimento efetivo da Coordenação coincide com a saída de Gil do ministério, o que pareceu indicar a necessidade de institucionalização das iniciativas que sua presença marcante no governo proporcionou ao campo das políticas digitais dos governos Lula.

CPF: Como foi o processo de criação dessa área no MinC?

José Murilo: A ideia de criar a área com foco em Cultura Digital foi de Gil em 2007. Entretanto, o processo burocrático durou mais de um ano, pois o Ministério do Planejamento entendia que a tal "Coordenação de Cultura Digital do MinC" iria causar sombreamento com os setores clássicos de Tecnologia da Informação (TI) do ministério. Sediada na Secretaria de Políticas Culturais, a lógica de criação da Coordenação teve como premissa a experiência concreta que tivemos com Gil no MinC: a de que a perspectiva cultural da convergência digital demonstra maior rapidez e eficácia na compreensão do sentido mais amplo das mudanças estruturais que a Internet vem causando nos diversos setores da sociedade. Partimos, portanto, da ideia de que somente uma visão integrada sobre os impactos do digital nas várias dimensões da política pública poderiam resultar em iniciativas pertinentes. De fato, a desenvoltura de Gil no tema digital, além de seu carisma natural, posicionaram-no favoravelmente como porta voz do governo Lula no tema Internet: um assunto absolutamente novo, de alto impacto político e cultural, mas cujos aspectos inerentes à regulação e à política pública (implementação de banda larga, FUST, governança da internet, direitos autorais, marco civil, digitalização de acervos) estavam espalhados em diferentes ministérios na Esplanada. Como se sabe, não é fácil obter sucesso com políticas que dependem de articulações interministeriais no governo brasileiro, especialmente em um tema novo, desconhecido dos técnicos dos ministérios, e no qual o burocrata de plantão irá identificar como pertinente à área de TI (ou da Assessoria de Comunicação

Social). Tal contexto evidencia a relevância da realização de Gil em colocar o pequeno MinC como articulador exitoso de iniciativas digitais em parcerias com os ministérios mais poderosos da Esplanada: além do da Fazenda, do Planejamento e Casa Civil, o das Comunicações, o da Justiça e o das Relações Exteriores. Vale dizer também que, em 2008, estava no auge o entusiasmo com as realizações dos Pontos de Cultura e com a relevância da articulação nacional e internacional do ministro-cantor nos temas digitais. Sua parceria com Lawrence Lessig, fundador do movimento Creative Commons; Richard Stallman, principal ativista do movimento *software* livre; e John Perry Barlow, fundador da Electronic Frontier Foundation-EFF, resultou no desenvolvimento de uma "Carta dos Direitos da Internet" por ocasião da Cúpula da Sociedade da Informação em Tunis (2005). Essa articulação foi protagonista no processo de criação do Internet Governance Forum (IGF) –1ª edição em Atenas, em 2006 –, instância das Nações Unidas com mandato para debater todos os assuntos ligados à governança da Internet global de forma transparente, democrática, multilateral (com a presença de todos os países) e multi-stakeholder (com a participação de empresas privadas, sociedade civil e organizações do terceiro setor). É nesse contexto que nasce a Coordenação-Geral de Cultura Digital do MinC, com a atribuição principal de formular diretrizes, metodologias e políticas públicas de "Cultura Digital" – "conceito que denomina o contexto onde as tecnologias digitais e o ambiente conectado em rede impactam a criação, produção, reprodução, distribuição, preservação, armazenamento, modalidades de acesso e cadeias econômicas relativas aos conteúdos simbólicos e às expressões e bens artísticos e culturais". Entendemos na época que tais impactos quando analisados de forma localizada e setorial tenderiam a ser vistos como ameaças a papéis e funções sociais estabelecidos de acordo com premissas e conceitos regulatórios não favoráveis ao ambiente digital. E defendemos que as transformações decorrentes da mudança do paradigma deveriam ser compreendidas através de uma abordagem multidisciplinar e transversal aberta para o novo, sob o risco de assistirmos ao surgimento de bloqueios aos processos inovadores emergentes fomentados pelo ambiente digital.

Para realizar o desafio, e influenciados pelo caráter único de utilização de redes sociais demonstrado àquela altura (2009) pelos brasileiros com o uso do fenômeno Orkut, projetamos a concretização da Coordenação com o lançamento de uma rede social aberta de governo, o CulturaDigital.br, laboratório participativo para "um novo jeito de fazer política pública". O espaço foi criado para agregar as pessoas e o fluxo de conteúdos de forma inteligente, organizando a participação e documentando o debate. O lançamento da rede foi marcado pela inauguração do Fórum da Cultura Digital Brasileira (2009-2010), processo organizado em cinco eixos de debate:

(1) Memória do Digital (Acervo, história e futuro); (2) Economia da Cultura na Era Digital (Compartilhamento, interesse público e mercado); (3) Infovia Digital (Infraestrutura, acesso e conectividade); (4) Arte na Era Digital (Linguagem, remix e vanguarda); e (5) Comunicação Digital (Língua, mídia e convergência). O processo do Fórum foi interessante e rico, gerando uma relevante articulação no campo e considerável mobilização em torno das pautas debatidas, além de muitos conteúdos que registram a participação pertinente dos interessados. A receptividade a esse movimento de abertura por parte de um setor de governo, aliado ao capital pessoal de Gil – que, apesar de já fora do MinC, participou ativamente do processo – promoveu legitimidade e representatividade à mobilização promovida no processo do Fórum. Os conteúdos organizados tornaram-se insumos para diretrizes, métodos e políticas nos 5 eixos de debate e estavam organizados para uso nas iniciativas da Coordenação. São destaques do CulturaDigital.br nesse período inicial a construção colaborativa, em parceria com o Ministério da Justiça, do Marco Civil da Internet (2009-2011) – a primeira lei construída de forma colaborativa no mundo –, e a consulta pública aberta sobre a Lei de Direito Autoral (2010). A iniciativa de criação de uma rede social aberta por um governo para construção colaborativa de políticas públicas ganhou menção honrosa no Prix Ars Electronica em 2010, e estávamos preparando-nos para a continuidade a essa abordagem exitosa no novo governo que começaria em 2011. Entretanto, como sabemos, transições de governo sempre reservam surpresas.

CPF: Como a área se transformou durante os anos em que você esteve no MinC? Que tipo de projetos foram realizados e quais resultados foram obtidos nesse período?

José Murilo: Nas últimas semanas de 2010, antes da posse da presidente Dilma Rousseff, um contingente de pessoas que estavam satisfeitas com a gestão de Gil e de seu sucessor Juca Ferreira no MinC iniciaram o movimento #FicaJuca, com o objetivo de influenciar a decisão sobre o novo ministro. Devo dizer que o "partido da cultura digital" (núcleos ativistas da rede mobilizados pelas políticas digitais do MinC) reunia bons motivos para desejar a manutenção da gestão Gil/Juca, e o potencial de reverberação dessa turma na Internet à época era notável. Soubemos depois que a então futura presidente se incomodou com a estridência do #FicaJuca na Internet, e sua escolha para o MinC acabou contemplando um grupo político que havia se articulado contra as posições de Gil no tema dos direitos autorais. A ministra escolhida foi Ana de Hollanda, que antes mesmo de tomar posse ordenou a retirada do selo Creative Commons do *site*

institucional do MinC. Nesse cenário, a estratégia foi colocar a Coordenação de Cultura Digital em modo silencioso e tentar avançar nas pautas que eram menos impactadas pela mudança de postura da gestão no tema dos direitos autorais – uma tarefa não trivial. Nesse período, tratamos de dar seguimento à parceria do Ministério da Cultura com a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP)[2], que provê infraestrutura de redes de alta velocidade às instituições do Sistema MinC. Então, com base nas formulações colaborativas empreendidas no processo do Fórum da Cultura Digital Brasileira, foram desenhados dois projetos para a prospecção de usos culturais em ambientes com provisão de banda ultralarga: (1) os Laboratórios de Cultura Digital Experimental (RedeLabs) e (2) a Rede de Cinemas Digitais. O projeto RedeLabs - Laboratórios em Rede surge da perspectiva de que o modelo telecentro como formato de equipamento público de cultura digital estava ultrapassado e de que a inovação introduzida pelos Pontos de Cultura e o alargamento do escopo de possibilidades no campo da cultura digital apontavam para arranjos customizáveis de laboratórios experimentais comunitários. Seriam espaços nos quais novas formas de sociabilidade, assim como novos modos de organização e produção, poderiam emergir e se desenvolver de acordo com as potencialidades locais. A iniciativa RedeLabs buscou integrar, via rede, os diversos projetos que envolviam espaços de inovação, experimentação e formação no âmbito das políticas públicas de cultura: Pontos de Cultura (Cultura Viva), Pontos de Memória (Instituto Brasileiro de Museus), Núcleos de Produção Digital (NPDs – Secretaria do Audiovisual), além dos já mencionados Laboratórios de Arte, Tecnologia e Inovação (Cultura Digital) e dos laboratórios nos espaços dos Céus das Artes (LabCEUS). O RedeLabs foi interrompido em 2016 com a extinção da Coordenação-Geral de Cultura Digital. A Rede de Cinemas Digitais também explora a infraestrutura de conexão de banda ultralarga. Com a conexão dos acervos filmográficos da Cinemateca Brasileira às redes de alta velocidade da RNP (RedeComep), que já conectam também os *campi* das universidades federais, foi articulado, em parceria com o Ministério da Educação (MEC), o projeto **Cinemas Universitários Conectados**, hoje rebatizado como **Cinemas em Rede**, que busca explorar novos arranjos para distribuição de conteúdos audiovisuais digitais. Trata-se de dotar os cinemas com equipamentos e aplicações que explorem a interação das salas de exibição, entre si e com os acervos digitais, em tempo real e qualidade *full HD*. Entre os projetos que considero

[2] A Diretoria de Estudos e Monitoramento de Políticas Culturais, através da Coordenação-Geral de Cultura Digital – CGCD, realizou ações do Programa de Pesquisa e Inovação, Arte e Tecnologia, instituído por meio do Termo de Cooperação nº 5, publicado no DOU em 31 de dezembro de 2010. Esse termo, cuja vigência, à época, foi prorrogada para 31 de julho de 2013, foi celebrado entre o Ministério da Cultura, a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) e o Ministério de Ciência e Tecnologia.

de maior importância no âmbito da Coordenação de Cultura Digital está o plano para uma Política Nacional para Acervos Digitais, que emergiu do eixo Memória do Digital, do Fórum da Cultura Digital Brasileira. A iniciativa teve por objetivo demonstrar a importância e o potencial da integração entre projetos e instituições que têm como objeto a digitalização e disponibilização de coleções de interesse científico e cultural relacionadas ao patrimônio histórico brasileiro. Cumpre papel de induzir modelo operacional que prevê o compartilhamento de recursos, especialmente os de infraestrutura tecnológica (plataformas de disponibilização e armazenamento de dados), mas também os recursos humanos especializados, nas diversas etapas que envolvem digitalização, catalogação e disponibilização de conteúdos. Com a chegada de Marta Suplicy (2012) e após frutífera cooperação internacional no âmbito dos Diálogos Setoriais Brasil-UE, aproximamos os temas Sistemas de Informação e Acervos Digitais. O foco foi a relação entre (1) um sistema público colaborativo de informações culturais que cadastra e mapeia, entre inúmeros objetos, instituições que abrigam acervos (o Sistema Nacional de Informações Culturais – SNIIC), e (2) os repositórios digitais desses acervos. Buscamos, naquela oportunidade, integrar duas frentes de trabalho da Secretaria de Políticas Culturais e dialogar com iniciativas semelhantes. Como encerramento dessa iniciativa, realizou-se nos dias 11 a 13 de março de 2013 o Seminário Internacional sobre Sistemas de Informação e Acervos Digitais de Cultura. O evento apresentou o resultado das missões, trazendo ao Brasil especialistas europeus que puderam relatar sua experiência no tema, e serviu como mais uma instância de mobilização do setor em torno de uma visão comum para as políticas públicas para acervos digitais. Em dezembro de 2013 foi lançado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em parceria com a Secretaria de Políticas Culturais, o edital "Preservação e acesso aos bens do patrimônio Afro-Brasileiro". Com um investimento total de R$ 1,7 milhão, o edital selecionou projetos de coleta, resgate, recuperação, conservação e disponibilização de acervos para o acesso público em meio digital. O foco foram acervos de interesse científico e cultural de bens do patrimônio afro-brasileiro, visando ampliar sua disponibilidade e acessibilidade para pesquisadores e sociedade civil. E para priorizar a interoperabilidade entre os acervos digitalizados, o edital teve como referência os princípios contidos na Declaração da Unesco/UBC Vancouver e na Carta do Recife 2.0. A interoperabilidade entre as diversas coleções (arquivísticas, museológicas e de bibliotecas) no mesmo tema da cultura afro apresentou o desafio para o desenvolvimento da solução tecnológica para sustentar a proposta de uma política integrada. A parceria com o Laboratório L3P (Políticas Públicas Participativas) da Universidade Federal de Goiás (UFG) foi crucial para o desenvolvimento da solução tecnológica SocialDB, que depois veio a ser denominada Tainacan. O resultado do edital

Afro-Brasileiro se encontra publicado como coleções Tainacan. Em 28 de outubro de 2015, a UFPE e o MinC lançaram o edital Povos Originários do Brasil, que convocou "pesquisadores a apresentarem propostas de projetos para solicitação de apoio financeiro dirigidas à disponibilização para a pesquisa-ação de acervos de interesse memorial para a Cultura Indígena Brasileira[3]". Em maio de 2016, a UFPE divulgou os projetos aprovados e selecionados no edital. Mas com a extinção da Coordenação de Cultura Digital em agosto de 2016 tais projetos foram interrompidos.

CPF: Como o SNIIC e os Mapas Culturais se relacionam a esse processo todo?

José Murilo: Com a chegada da ministra Ana de Hollanda, em 2011, e o trauma em função de seu embate com o "partido da cultura digital", a Coordenação foi orientada a interromper os projetos nativos da Cultura Digital. Na época, o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) era um projeto que não havia conseguido avançar na Secretaria de Políticas Culturais, e o então Secretário Sérgio Mamberti solicitou que a Coordenação de Cultura Digital concentrasse esforços no sentido de alavancar a implementação do Sistema. Em agosto de 2011, já havíamos desenvolvido um conceito novo para o SNIIC ("uma plataforma para o século 21"). Influenciados pelo sucesso da implementação da rede social de governo (o CulturaDigital.br), vislumbramos as vantagens em se promover o papel do Estado como organizador e facilitador da conexão digital entre cidadãos interessados em participar da atualização permanente das informações públicas do campo cultural – um sistema de informação público colaborativo. Havíamos experimentado no Fórum da Cultura Digital Brasileira o entusiasmo dos participantes em perceber que seu conhecimento e suas habilidades, em diálogo com outros interessados, poderiam ajudar a resolver problemas que os afetam localmente, assim como nacionalmente. Nessa mesma linha, a proposta era criar uma plataforma aberta baseada no modelo *open data* (dados abertos), com foco na capacidade de interoperar (e concatenar) os dados dos diversos sistemas do MinC e na prestação de novos serviços com base nas interações entre governo e cidadãos. Nesse contexto, o Estado se posiciona como facilitador no processo de captação e organização dos dados do setor privado para o uso público, aberto. No âmbito do premente desafio técnico para garantir a participação qualificada não só dos gestores de cultura,

[3] http://www.cultura.gov.br/1025/-/asset_publisher/y5caoMOvPkx4/content/edital-povos-originarios-do-brasil-spc-minc-e-ufpe/10883

mas dos cidadãos interessados nesse novo conceito de implementação do SNIIC, era fundamental contemplar funcionalidades avançadas de gerenciamento autônomo de identidade digital capaz de atender, de forma aberta e transparente, demandas específicas colocadas pelos desafios típicos das plataformas abertas. Tal estratégia de implementação não nos parecia algo tão complexo ou arriscado, mas é preciso dizer que o *modus operandi* da área de TI do MinC, além de sua dificuldade em lidar com desenvolvimento em *software* livre, gerou entregas alternativas ao originalmente proposto para essa primeira etapa de implementação do novo SNIIC.

Em virtude do choque conceitual entre a Coordenação de Cultura Digital e o setor de TI do MinC, ainda na gestão Ana de Hollanda a implementação do SNIIC foi transferida para uma nova coordenação na Secretaria de Políticas Culturais. Os conceitos de implementação e as diretrizes gerais de desenvolvimento implementadas pela Cultura Digital foram mantidas, mas a 1ª versão da plataforma foi desenvolvida em *software* proprietário, e o ID da Cultura foi inviabilizado. Era um momento em que tínhamos muito pouca influência nas decisões do ministério e não tínhamos como nos contrapor às "autoridades" da TI. O que fizemos, ainda em 2012, foi a chamada pública para projetos de Cartografia Colaborativa, num esforço de conhecer, divulgar e facilitar a integração dos projetos de mapeamento colaborativo que estavam emergindo pelas cidades do Brasil, ao processo de desenvolvimento do SNIIC. Retomando a ideia da construção colaborativa da política, colocamos na mesma sala os articuladores e os desenvolvedores dos projetos mais interessantes em mapeamento cultural independente no país, junto com os articuladores e desenvolvedores do SNIIC, para que pudessem juntos pensar "o governo como plataforma". Ao acompanhar a trajetória do projeto, observamos que o plano de desenvolvimento do novo SNIIC foi na sequência clonado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, cujo Secretário naquele momento era Juca Ferreira. O plano veio a se transformar na plataforma Mapas Culturais, desenvolvida em inusitada parceria da Prefeitura de São Paulo com o Instituto Tim no desenvolvimento de *software* livre para uso de governo a fundo perdido. Em 2015, com o retorno de Juca Ferreira ao comando do MinC, o Mapas Culturais desenvolvido torna-se a plataforma oficial do SNIIC no ministério. E a ideia do *login* único para serviços de governo, por sua vez, foi absorvida e desenvolvida em *software* livre pela equipe do Gabinete Digital do então governador do Rio Grande do Sul, Tarso Genro, e constitui hoje o serviço Login Cidadão – o qual veio também a ser reincorporado no desenvolvimento do Mapas Culturais, agora de volta ao MinC. De certa forma, apesar de não termos efetivamente concretizado o plano elaborado em 2011, podemos dizer que a visão estratégica de implementação da Coordenação de Cultura Digital do MinC para o SNIIC se mostrou pertinente no decorrer do tempo.

CPF: Hoje você está no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Como a área de museus vem se relacionando com as tecnologias digitais? Há algum projeto estratégico nesse sentido?

José Murilo: Em 2015, ainda na Coordenação de Cultura Digital no MinC, iniciamos diálogos com as unidades do Sistema MinC para a implementação do Projeto Tainacan como protótipo de uma política nacional para acervos digitais. Entre as instituições, foi o Instituto Brasileiro de Museus o que se mostrou mais interessado na iniciativa, especialmente porque já haviam tentado desenvolver uma tecnologia para integração dos acervos de seus museus na Internet. De nossa parte, como os museus lidam diretamente com os três tipos de acervos (arquivístico, museológico e bibliográfico) e tínhamos foco especial no desafio da interoperabilidade entre os domínios, o Ibram era naturalmente um parceiro preferencial. Com a abrupta extinção da Coordenação de Cultura Digital no MinC em agosto de 2016, o presidente do Ibram convidou-nos para seguir implementando o projeto Tainacan no Instituto com a Coordenação de Arquitetura da Informação Museal, sediada na Coordenação Geral de Sistemas de Informação Museal. Readequamos o projeto para colocar ênfase no desafio específico dos museus do Ibram, o que veio a enriquecer a nossa perspectiva sobre a implementação de uma política nacional para os acervos digitais. Saindo do MinC, deixávamos de formular a política nacional no órgão central, mas na medida em que tínhamos já prontos um desenho, uma estratégia, e um protótipo tecnológico pensado para uma estratégia abrangente, embarcamos na aventura de concretamente implementar o piloto da política em uma das pontas do sistema, agora de dentro do Instituto Brasileiro de Museus. Foi uma agradável surpresa saber que o Ibram era, já em 2016, o mais efetivo utilizador da plataforma Mapas Culturais no âmbito do Sistema MinC. Para mim, foi um aprendizado importante acompanhar o desenvolvimento do modelo de governança para um cluster específico da rede, o qual foi tecido por meio da articulação em torno da Rede Nacional de Identificação de Museus na plataforma MuseusBR – uma instância autônoma da rede Mapas Culturais-SNIIC. O trabalho do Ibram na plataforma partiu de uma curadoria prévia da informação a ser publicada e, após uma reticência forte dos técnicos do Ibram sobre a possibilidade de se abrir a plataforma para colaborações/atualizações diretas de participantes externos, a rede formada no campo dos museus apresenta hoje o melhor desempenho e evolução entre as instâncias Mapas Culturais. O principal desafio colocado na chegada ao Ibram foi a reconfiguração do Tainacan para servir como tecnologia para documentação dos acervos de seus 30 museus – em conformidade com as normativas do Instituto – e idealmente incorporar funcionalidades de gestão local do acervo.

O Tainacan havia sido desenvolvido originalmente com foco na publicação de acervos digitais na web e, portanto, não estava pronto para gerir processos relacionados à gestão local das instituições museológicas. A aposta da Cultura Digital sempre foi a de que a publicação dos acervos em meio digital colocaria as instituições de memória em outro patamar de prestação de serviços à sociedade. Os profissionais envolvidos, museólogos, historiadores, pesquisadores, passariam a atuar na dimensão dos acervos interligados em rede, com uma responsabilidade importante na manutenção desse novo ambiente semântico. Hoje, a implementação do Tainacan nos museus do Ibram, que continua contando com a parceria fundamental do MediaLab da UFG, segue a pleno vapor no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e inicia-se em vários outros museus do Ibram. Devo dizer que a questão dos Direitos Autorais ainda se mostra como obstáculo para a abertura dos acervos do patrimônio cultural brasileiro digitalizado na web, mas isso é assunto para outra conversa.

CPF: Quais seriam os principais referenciais mundiais de políticas para acervos digitais?

José Murilo: Alguns projetos e iniciativas internacionais importantes valorizam esta abordagem de que a memória digitalizada possui um valor significativo, e colocam ênfase na importância do acesso aberto e na possibilidade do reuso no âmbito dos acervos do patrimônio cultural. Nos Estados Unidos temos o projeto American Memory[4], da Library of Congress, e mais recentemente tivemos a estruturação do consórcio Digital Public Library of America[5] (DPLA), além do pioneiro Internet Archive[6]. No Reino Unido, existe o projeto Web Archive UK[7]. Vale ainda mencionar como referências o projeto Trove[8], na Austrália, e o DigitalNZ[9], na Nova Zelândia. A experiência a se destacar, por sua escala e importância cultural, é a da Fundação Europeana[10], uma ampla estratégia de integração digital de acervos culturais de instituições de memória dos países que compõem a União Europeia, a qual vem produzindo efeitos que chamam atenção para os possíveis impactos da lógica de rede na integração de bases de dados de importantes instituições culturais. A iniciativa é composta por 175 instituições europeias que fornecem conteúdo para a formação

4 http://memory.loc.gov/
5 http://dp.la/
6 http://archive.org/
7 http://www.webarchive.org.uk/
8 http://trove.nla.gov.au/
9 http://digitalnz.org/
10 www.europeana.eu

de uma única base de dados integrada, chegando a mais de 54 milhões de objetos digitalizados[11]. A questão da sustentabilidade para tais arranjos para acervos digitais assume como estratégia a perspectiva agregadora das Instituições de Memória, também representada pelo termo **GLAM**[12], um acrônimo de **galerias, bibliotecas, arquivos e museus** e que se refere a instituições culturais que têm o acesso ao conhecimento como missão. Com a digitalização de seus acervos, as vantagens dessas instituições em promover a interoperabilidade entre suas bases e a necessidade logística de compartilhamento de infraestrutura de *software* e *hardware* vêm promovendo a emergência de infraestruturas que permitem a operação em ambientes digitais contíguos e até permeáveis — claramente um novo ambiente informacional. A gestão financeira e a evolução da tecnologia são os aspectos que fundamentam tais escolhas estratégicas, que envolvem também o uso de *software* livre e a preferência pela publicação na modalidade de acesso aberto. Os serviços de troca de conhecimento, os projetos de memória social colaborativa e a hospedagem de espaços de cocriação são inovações que surgem com a organização das bases de dados de forma integrada[13].

Para além dos imediatos benefícios que plataformas e bases de dados como essas podem produzir do ponto de vista de quem se interessa pelos temas culturais, estudos hoje podem demonstrar o impacto econômico da iniciativa. A Fundação Europeana vem trabalhando em uma metodologia de medição do valor gerado pela digitalização dos acervos do patrimônio histórico e cultural com ótimos resultados e dispõe-se a compartilhar o *framework* com as instituições de sua rede e demais interessados. Em outros aspectos, como na gestão de direitos autorais (com o projeto Rights Statements[14]), em aspectos técnicos específicos (como na gestão de bancos de imagens com o IIIF[15]) e na evolução da integração semântica dos acervos (promovendo a parceria com o Wikidata para dados estruturados[16]), a visão estratégica da Fundação Europeana em estreita parceria com a dos executivos da DPLA e de outras iniciativas internacionais – inclusive a do Ibram – tem apontado um caminho interessante para a articulação global no campo.

[11] http://www.europeana.eu Acesso em: 10 fev. 2017.
[12] Informação disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/GLAM_(industry_sector)>. Acessado em: 18 set. 2018.
[13] Disponível em: <http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Business%20Plan%202014.pdf> Acessado em: 18 set. 2018.
[14] http://rightsstatements.org/en/
[15] https://iiif.io/
[16] https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Pag

CPF: O que é preciso ser feito para que o Brasil tenha uma política para acervos digitais?

José Murilo: Trabalhei nessa pauta nos últimos sete anos e considero que, apesar dos contratempos, das transições e das idas e vindas, temos uma referência concreta em implementação – o projeto Tainacan. A ideia foi concebida no Ministério da Cultura, com a articulação promovida pelo Fórum da Cultura Digital Brasileira, e o processo contou com dois eventos internacionais no Brasil, duas cooperações com a União Europeia, com missões e visitas técnicas, com um edital para digitalização da Cultura Afro e com muitos diálogos com a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) e com o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). A plataforma tecnológica, que foi desenvolvida a com base nos requisitos formulados para o estabelecimento de uma Política Nacional, está em pleno processo de implementação nos museus brasileiros. Entendo que o que realmente falta, hoje, é o *locus* institucional adequado capaz de tomar as decisões políticas que irão prover a sustentabilidade necessária ao movimento hoje empreendido pelo Ibram no campo dos acervos digitais.

AS PERMANÊNCIAS DA MORTE

Juliana Schmitt[1]

Resenha do livro: GODELIER, Maurice (Org.). *Sobre a morte:* invariantes culturais e práticas sociais. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

A morte pertence aos vivos. Aos que se vão, há a imensidão ou o vazio – nunca saberemos ao certo. Aos que ficam, a complexa tarefa de tentar dar sentido à vida e ao seu fim. *Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais,* das Edições Sesc, publicado em 2017 (tradução de *La mort et ses au-delà*, de 2014), é um belo compilado de algumas dessas tentativas, em diferentes culturas e épocas da trajetória humana. A organização e a "Introdução" da obra são do antropólogo francês Maurice Godelier, que também é responsável por um dos 14 capítulos que compõem o livro.

Os autores, um time de renome, que inclui o famoso medievalista Jean-Claude Schmitt, transita pela etnologia, antropologia e historiografia. Diante deles, coloca-se o desafio de elaborarem, ainda que de maneira sucinta, os entendimentos sobre a morte e o morrer em seus respectivos temas de estudo. São contemplados, assim, momentos da história ocidental, como a Antiguidade Greco-romana e a Idade Média cristã; há textos sobre a morte na percepção do judaísmo e do Islã; um panorama geral sobre a China e a Índia e apontamentos feitos em pesquisas etnográficas com povos asiáticos, australianos e amazônicos. A edição brasileira, com orelhas de Claudia Rodrigues, da UFRJ, configura-se como uma contribuição de peso para os estudos sobre a morte publicados no Brasil.

Os exemplos abordados pela obra são bastante significativos. Evidenciam, por um lado, a enorme variedade de formas adotadas pela humanidade para lidar com a morte e nosso esforço, consciente ou inconsciente, em aceitá-la, tornando-a menos temida, mais controlada. Levando-se em conta essas profundas diferenças de rituais e narrativas, é possível, por outro lado, destacar algumas características que perpassam todas essas sociedades, espécies de "invariantes culturais", como assume o título da obra, e que são especificadas por Godelier na "Introdução".

Entre elas, o autor ressalta a necessidade, comum entre os povos analisados, de se explicar a origem da mortalidade humana. Com a leitura da obra, vemos como na Índia, de acordo com Jean-Claude Galey, a mitologia

[1] Historiadora com doutorado em Letras pela USP, pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens na UFJF. Autora de *Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário* (2010) e *O imaginário macabro: Idade Média – Romantismo* (2018), ambos publicados pela Alameda Editorial/FAPESP. E-mail: juschmittju@gmail.com.

antiga considerava o deus Yama, filho do Sol, o primeiro mortal a submeter-se à experiência da morte, para abrir o caminho a todos que viessem depois dele. Entre o povo ticuna da Amazônia, acreditava-se, relata Jean -Pierre Goulard, que, no início dos tempos, todos viviam em estado de imortalidade, chamado *ü-üne*. Um dia, uma jovem da tribo, mantida enclausurada por ocasião de um ritual, respondeu inadvertidamente ao espírito denominado Velhice, que, ao trocar suas peles com as dela, fez com que todos adquirissem *yunatü*, a mortalidade. Apesar da conversão dos ticunas na contemporaneidade às práticas evangélicas, eles nunca deixaram de almejar o retorno ao estado primordial de *ü-üne*, desejo que permanece presente em sua escatologia (p. 276-291).

Monique Jeudy Ballini, no capítulo "A morte entre o povo sulka", conta que, de acordo com a tradição oral dessa sociedade da Nova Bretanha, no começo dos tempos, todos os humanos podiam se metamorfosear e, por isso, estavam destinados à eterna autorregeneração. Um dia, ao invés de se transformarem em caranguejo, cederam aos apelos do sapo. Privados da possibilidade de mudar de pele como faria o crustáceo, foram condenados ao envelhecimento e à morte (p. 320).

Outra invariante cultural é a produção de representações imagéticas do instante final. Em "A morte na Idade Média Cristã", Jean-Claude Schmitt relembra a iconografia dos últimos séculos medievais, como os *Ars Moriendi* e as *Danças macabras*, influenciados pela Peste Negra e outras catástrofes da época, como más colheitas e fome. Nesses documentos, o átimo derradeiro pode ser no leito, onde a alma do moribundo é disputada por forças do bem e do mal, mas pode ser também a inesperada chegada da "ceifadeira", que tira o vivo de seus afazeres cotidianos e o conduz à sua dança final.

A causa e a circunstância do aniquilamento podem interferir no *status* do morto diante do seu grupo, por isso as mortes extraordinárias, os suicídios, os assassinatos e os natimortos têm tratamento diferenciado nos discursos mortuários das sociedades estudadas no livro – o que configura mais uma invariante. Para o povo miranha da Amazônia, as vítimas devoradas em suas antigas práticas antropofágicas viravam estrelas imortais e brilhantes no céu – é o que relata Dimitri Karadimas. Na China, contanos Jöel Thoraval, considera-se que os que se suicidam se autoinfligem uma morte violenta e ruim, que oferecia o risco de transformar o defunto em um espectro mau ou em um demônio – um entendimento similar ao que ocorre na Índia, onde se acredita que os espíritos nefastos são oriundos das mortes abruptas seguidas de rituais apressados (Galey, p. 223). Bernard Formoso conta que, entre os tai budistas, as mortes súbitas ou violentas geram almas atormentadas por não resolverem seu *carma* – as faltas que carregam de seus pais ou de suas vidas anteriores (p. 248-55).

Em "A morte no mundo judaico", capítulo de autoria de Sylvie-Anne Goldberg, é comovente a informação de que filhos de judeus exterminados em campos de concentração peçam para serem cremados (procedimento proibido no Judaísmo), na esperança de reverem os pais, que tiveram seus corpos incinerados (p. 131). Para o Islã, a morte de um combatente na *jihad* transforma-o em mártir, sua alma não passa pelo interrogatório dos anjos Munkar e Nakir ("um dos acontecimentos mais temidos pelos muçulmanos", de acordo com Christian Jambet, na página 144), seus pecados são imediatamente perdoados e ele vai direto para o paraíso.

A definição de regras e de comportamentos de luto também é tema presente nos artigos. Jean-Louis Voisin revela que na Roma Antiga, o cadáver representava a sujeira e que "desde o falecimento, a casa do morto, bem como sua família, tornava-se *funesta* ou *funestata*, 'fúnebre' [...] cujos membros estavam contaminados pela sujeira provocada pela morte de um dos seus" (p. 74). Diante dos outros moradores da cidade, essas pessoas constituíam um perigo e deveriam se fazer notar por todos, para evitar a contaminação. Daí a importância de se adotar um traje e uma conduta diferenciada:

> Distinguir-se pelas vestes era mais uma preocupação para os que faziam parte do círculo do morto; eles deixavam de usar as roupas habituais de cidadãos e negligenciavam a própria aparência. Os homens não se barbeavam, vestiam uma toga escura ou preta (a toga *pulla* ou *atra*), geralmente usada por gente inferior, e não podiam desempenhar suas funções públicas. (p. 75)

Para o povo baruya, estudado por Maurice Godelier, o luto da família também inclui vestir roupas simples e não cortar cabelos e barbas; além do uso de relíquias dos mortos – como a viúva que portava um colar feito dos dedos do marido ou o xamã que usava no braço esquerdo a mandíbula da esposa falecida (p. 315).

Jöel Thoraval, em "A morte na China", fala dos "cinco graus do luto", que regulamentavam sua duração, o tipo de vestes e os deveres dos descendentes e foram instituídos pelo estado imperial como parte da devoção filial, incentivada e normatizada pelo Código Penal – uma tradição tão enraizada no povo chinês que permaneceu mesmo após as sucessivas mudanças políticas do século XX.

Essenciais para o desenvolvimento de um sistema de significações em torno da morte são os ritos que distanciam os vivos dos mortos, outra permanência cultural. Para os povos amazônicos analisados por Jean-Pierre Goulard e Dimitris Karadimas, os ticuna e os miranha, é essencial não pronunciar mais os nomes dos finados após seu passamento, mesmo que

se conserve a sua lembrança, pois isso os atrai de volta: "Mencionar seu nome seria enviar-lhe um sinal no exato momento em que ele continua a querer se aproximar dos vivos" (p. 281). Ocorre o mesmo para os ngaatjatjarra australianos, apresentados por Laurent Dousset. Evocar o morto dificulta a separação de seu corpo, *yarnangu*, e de seu espírito, *kuurti*, e uma separação incompleta fabrica os espíritos maléficos, *mamu*. Estes não conseguem abandonar sua antiga comunidade "e se vingam disso devorando as crianças durante a noite" (p. 356).

Entre o povo sulka, os rituais de expulsão da alma do morto (*nunu*) incluem erguer uma fogueira em sua casa, ao redor da qual fazem o maior barulho possível, clamando, batendo tambores, martelando pedras, tudo para convencê-lo a partir. Nos cinco dias seguintes, reúnem-se no mesmo lugar para narrar contos ou fábulas, com o objetivo de alegrar os parentes enlutados e distraí-los dos pensamentos mórbidos – o riso, para eles, "tem um poder transformador [...] contribui gradualmente para restaurar a integridade das pessoas" (p. 333). Há semelhança com o que ocorre entre os tai budistas, como descreve Bernard Formoso:

> Os descendentes devem se abster de qualquer manifestação explícita de pesar e desgosto diante do cadáver, pois, como se acredita, isso poderia amedrontar e entristecer o *winyan* do defunto, que, a partir de então, não desejaria mais romper com suas relações terrestres [...] as pessoas que assistem à vigília fúnebre são obrigadas a demonstrar serenidade, e até mesmo uma certa alegria, a fim de facilitar o caminho do *winyan* para o mundo supraterrestre. (p. 252)

Maurice Godelier destaca ainda a centralidade, nesses sistemas de fé e de valores, de um entendimento sobre os desdobramentos da morte, isto é, o que acontece depois que se morre. A crença compartilhada por todas as sociedades estudadas na obra é a de uma permanência indestrutível, única ou plural, ainda que intangível, e que resiste após o "último suspiro": "Não importa se após a morte nos reunimos aos outros mortos para prosseguir em uma vida tranquila ou somos metamorfoseados em animal, atirados ao inferno ou recebidos no paraíso; em parte alguma os mortos jamais estão verdadeiramente mortos" (p. 39).

Nesse sentido, Frontis-Ducroux relembra que, para os gregos antigos, os mortos passavam todo o resto da eternidade no além. Entre os baruya da Nova Guiné, a partida é também sem retorno, mesmo que o espírito pudesse visitar sua aldeia eventualmente (p. 314). Na China pré-maoísta, entendia-se que cada indivíduo era habitado por diversas almas, de naturezas opostas, *yin* e *yang*, que terão destinos diferentes nas duas dimensões do mundo (a visível e a invisível) (p. 186). Entre o povo tai budista,

a quantidade de almas varia de 32 a 90, consideradas fatores de vida e equilíbrio dos órgãos e das partes do corpo – os sonhos, bons ou ruins, são causados pela errância delas durante o sono; a morte, pela sua dispersão total entre os diversos planos do universo (p. 240-242).

No decorrer dos capítulos, é interessante notar como, nessas sociedades, a noção de morte não necessariamente se opõe à vida, mas ao nascimento. É o que revela Jean-Claude Galey sobre a morte na Índia, que seria:

> mais uma articulação do que uma ruptura, é menos uma reflexão sobre a natureza singular do homem do que uma interrogação da própria natureza em seu conjunto constitutivo. Ela é a circunstância que precede, acompanha e torna possível a totalidade das formas de vida e gera tudo o que nasce (*jana*). (p. 209)

Ao concluir a leitura da obra, fica a certeza da enorme complexidade dos esquemas criados pelos homens em torno da morte. A quantidade de nuances, espaços, adaptações e tempos articulados em prol dessas narrativas e de sua manutenção é impressionante. Destaco, nesse sentido, o capítulo "A morte no Uzbequistão", da antropóloga Anne Ducloux. Trata-se de um delicado relato sobre as modificações nos rituais mortuários tradicionais uzbeques durante e após a União Soviética. Na Guerra do Afeganistão, em 1979, o Exército Vermelho contava com grande contingente de soldados do pequeno país muçulmano. Os corpos dos caídos chegavam em caminhões militares todas as manhãs na capital Tasquente, em caixões de ferro lacrados e impermeabilizados, para que os líquidos cadavéricos não escorressem (muitos corpos demoravam semanas para serem identificados e transladados). Os esquifes eram, por vezes, preenchidos apenas com terra, devido à dificuldade em se localizar os restos humanos destroçados nos campos de batalha. Além das dúvidas sobre o paradeiro desses despojos e suas verdadeiras identidades, as adaptações nos ritos e cerimoniais tiveram de ser inúmeras, para garantir que os espíritos dos combatentes seguissem seu destino final em paz.

Cabe, ainda, após abordar a riqueza de informações que *Sobre a morte* oferece, uma reflexão acerca de nosso próprio tempo, da morte na contemporaneidade ocidental. Os períodos e as regras do luto foram praticamente extintos nos centros urbanos, pois o pesar é contraproducente. Vive-se muito e cada vez mais, graças aos avanços médicos e tecnológicos que permitem estender ao máximo a existência (e a solidão dos velhos e dos moribundos já foi interpretada com precisão por Norbert Elias). A prática de cuidados paliativos, apesar de expressiva, é ainda ínfima e de alcance limitado. A obsessão pela juventude e pela manutenção da vida tem seu

preço e é alto: não sabemos lidar com a morte, não falamos sobre ela, não nos preparamos para ela. A nossa época reprime os discursos que a organizam, preferindo o silêncio ou a ilusão da imortalidade. Talvez falte ao homem de hoje relembrar, como disse Jean-Louis Voisin em seu capítulo sobre a morte na Roma antiga: "a lei comum do gênero humano, ao mesmo tempo banal e dramática: é necessário morrer" (p. 57).

A NOSSA CIÊNCIA

Antônio Xerxenesky[1]

Nós estamos celebrando a tecnologia, meu chefe me disse, a tecnologia americana, a tecnologia pioneira, meu chefe insistiu, e não há nada mais lógico, portanto, do que usar a tecnologia para destacar ela mesma.

Era um discurso vazio; todos os discursos do meu chefe eram vazios; ele usava aquele truque que todo mundo que quer se sentir inteligente em uma discussão pública usa com frequência, isto é: com base em um caso absolutamente ordinário fazer uma extrapolação e refletir ingenuamente sobre as leis misteriosas que regem nosso universo.

O que ele estava *realmente* querendo fazer: me convencer a usar o assim chamado *software* de edição de imagens no recém-adquirido *computador pessoal* da empresa. Ele queria mostrar que estávamos à frente da competição, que éramos a primeira editora de livros de arte a utilizar tecnologias (de novo essa palavra) digitais. Olhei para aquele monstro branco que eu aprendera a utilizar há poucas semanas, pensei nas horas gastas trocando disquetes até instalar o *software*.

Era um livro como qualquer outro, talvez até mais sem graça. Um almanaque visual do Projeto Manhattan, que completaria cinquenta anos naquele ano de 1995. Meu chefe me entregou um CD-ROM que disse estar cheio de imagens. Fez todo um ritual para me entregar o disco. Acho que ele queria justificar para os chefes por que o computador comprado precisava vir com kit multimídia. Pensei, por um momento, que ele mencionaria também a relevância do Projeto Manhattan em si; que fosse dizer, por exemplo, que "graças aos nossos cientistas, não somos uma colônia nazista". Pois era mais ou menos isso que o texto de introdução que precisei diagramar insinuava, ignorando, por exemplo, que a Alemanha já tinha se rendido quando as bombas foram disparadas sobre Hiroshima e Nagasaki, que a rendição japonesa era quase certeira antes mesmo de as cidades terem sido dizimadas, que a segunda bomba, a que exterminou mais de 35 mil pessoas, foi absolutamente desnecessária, não apenas porque a grande maioria era civil, mas porque os Estados Unidos já tinham demonstrado serem os novos reis do mundo diante da Europa em ruínas.

Passei os olhos pelos textos: nenhuma entrevista com um japonês, um sobrevivente, nada. Lembro-me de ter lido, um tempo atrás, de um *duplo*

[1] Nasceu em 1984, em Porto Alegre, e radicou-se em São Paulo. Escritor e tradutor, é autor, entre outros, de *As perguntas* (Companhia das Letras, 2017) e *F* (Rocco, 2014, finalista do Prêmio São Paulo). No momento, está finalizando o Doutorado em Teoria Literária na USP.

hibakusha, um homem que sobreviveu aos dois ataques nucleares. Ele viu o cogumelo atômico arrancar a pele dos moradores de Hiroshima, saiu na sua bicicleta até Nagasaki, contou a todos o que viu, mas ninguém acreditou nele, até que Nagasaki foi a escolhida da vez. E o camarada sobreviveu e continua vivo até hoje provavelmente. Tem gente que morre engasgada com um ossinho de frango, e o japonês aguentou dois ataques nucleares.

Um livro de capa dura, 24 por 30 centímetros. Esperei a barra de carregamento chegar a 100%, mostrando que a imagem digital da explosão teste de Los Alamos estava pronta para ser editada. Uma frase de Oppenheimer: "Agora me tornei a morte, um destruidor de mundos", citando alguma divindade asiática. O laranja da explosão, os cientistas protegendo os olhos. Será que alguém chorava?

Com a imagem aberta na tela, comecei a ver o que o tal *software* me oferecia. Dei zoom; mexi no contraste e no brilho. Uma opção de filtros. A imagem em negativo. A imagem borrada. A imagem num mosaico de pixels. Arrastei-a de um lado para o outro da página. Comecei a pensar no design possível: primeiro, páginas com diferentes recortes de detalhes da explosão, até culminar numa dupla com a explosão vista por completo. Experimental demais? Sensorial demais? Meu chefe decidiria. Fiz um recorte do canto esquerdo do cogumelo atômico, aproximei na curvatura da explosão, a aba do cogumelo, aproximei mais a imagem. Encontrei um formato agradável. Hora de tratar a imagem: correção *gamma*. Escuro demais. Claro demais. Continuei mexendo com o gráfico da exposição, até que percebi algo.

Algo que sempre esteve na imagem?, foi o que me perguntei. Ou algum erro?, um *bug* do *software*, algo que eu mesmo provoquei tentando editar uma imagem sem dominar as ferramentas para isso. Cutuquei meu colega ao lado e apontei para a tela.

"O que você vê?"

"Ahn... imagino que seja um detalhe da bomba atômica explodindo, não?"

"Sim, sim, dei um zoom num canto", tirei o zoom para mostrar e depois tornei a aproximar. "Estou falando é disso aqui."

"Uma sombra..."

"Sim, mais com uma..."

"Silhueta humana."

"Exatamente o que eu ia dizer."

"Esquisito."

"Não é?"



"Foi você quem desenhou?"

"Não! Quer dizer, não sei, não sei se eu..."

Voltei a mexer com o gráfico de correção *gamma*, a silhueta perdia ou ganhava definição com um movimento do mouse. O meu colega voltou a fitar o próprio monitor. Continuei trabalhando no livro até o fim do expediente. Juntei minhas coisas e fui para casa.

A minha casa estava vazia, como sempre, há tantos meses. Ainda não tinha terminado a limpeza, isto é, ainda não tinha terminado as doações das roupas que pertenciam à minha falecida esposa e separado os documentos, *os restos*, que iam para o lixo: os cadernos dela, da escola à faculdade, os quadros de que só ela gostava, as coisas inúteis que alguém vai guardando ao longo da vida. Ela não tinha família além de mim, ninguém que se interessasse em manter fotos suas de infância, os desenhos feitos na quinta série. Então, todas as noites, depois de requentar os restos de almoço e chamar aquela gororoba de jantar, eu dedicava uma hora a separar o que seria mantido e o que seria descartado dos resíduos da existência de minha esposa.

Foi o acaso – pois ainda acredito em coincidência e acaso – que me levou aos documentos médicos que minha esposa guardava num grande envelope branco. Abri o envelope e vi a sequência de laudos médicos registrando a progressão da doença no seu corpo. Junto aos laudos, chapas e chapas de raio-X. Uma maior que a outra, imensa, uma fotografia do seu corpo inteiro por dentro, mostrando a metástase, o câncer ganhando terreno e clamando aquele corpo tão diminuto para si. Contemplei aquela radiografia e refleti. Joguei todo o resto dentro do saco de lixo, mas guardei aquela imagem.

No dia seguinte, cheguei cedo ao escritório para falar com um colega que era fissurado em tecnologia. Ele tinha um dos poucos computadores da editora com um modem capaz de conectar-se com a World Wide Web, a assim chamada *internet*, que, dizem, logo se popularizaria a tal ponto que poderíamos conversar em tempo real com alguém da Austrália ou até mesmo do Brasil.

Levei a ele dois disquetes. Num disquete, a imagem com a ampliação do teste nuclear em Los Alamos, com o contraste e o *gamma* regulados de maneira a favorecer a silhueta. No outro disquete, a imagem recém-escaneada do raio-X do organismo canceroso daquela criatura que um dia foi casada comigo. Ele abriu as duas imagens, e perguntei se ele poderia colocar num FTP e compartilhar num fórum.

"O que você quer que eu escreva para justificar as duas imagens?"

"Curiosidade: a bomba nuclear parece ter feito um raio-X de alguém."

"Ah! Não tinha pensado nisso! Você está falando por causa da radiação? Mas ninguém morreu no teste em Los Alamos"

"Eu sei, mas achei esquisito."

Ele começou a transferir as imagens. Assistimos à barra de progresso avançar com lentidão na tela de computador. Acrescentei:

"Você acha que ninguém vai se interessar por isso?"

Ele se virou para mim, pensativo.

"Acho que precisa de algo mais chamativo. E publicar num fórum de fenômenos paranormais. Um título como: Segredos do governo americano!!! Que corpo é este na explosão nuclear de Los Alamos?"

"Você deveria ser jornalista."

Montamos juntos o texto no fórum, conferimos que as imagens estavam disponíveis para quem tivesse uns minutinhos para fazer o *download* delas. Voltei para a minha mesa e segui o dia de trabalho.

À noite, fui para casa, comi frango empanado com maionese. O ideal teria sido fritar de novo o frango, mas não estava com força de vontade para isso, então aqueci a comida no micro-ondas, e fiquei assistindo o prato girar lentamente, a radiação aquecendo a comida, o resultado sendo uma carne de consistência borrachuda.

Cheguei ao trabalho no dia seguinte, e o meu colega estava esperando por mim, ansioso. Conduziu-me até a sua mesa e apontou para a tela.

"Você não vai acreditar no sucesso que estamos", ele usou a primeira pessoa do plural, "fazendo no fórum. Olha isso. Cinquenta respostas."

"Uau! O pessoal gostou mesmo das fotos. Ou do título."

Passei os olhos pelas mensagens. Teorias da conspiração americanas típicas abundavam: OVNIs, o assassinato de JFK, Área 51, o projeto MK -Ultra. Uma mensagem singela me chamou a atenção.

"Olha o que esse cara disse: 'a silhueta na explosão parece a de Marie Curie'".

"Hmm. Quem é Marie Curie?"

"Você não sabe? Ganhou duas vezes o Nobel."

"Nem sabia que era possível ser bicampeão no Nobel."

"Foi ela quem descobriu a radiação", expliquei.

"Ah!", ele exclamou. "Então foi ela quem inventou a bomba nuclear? Não tinha sido o Oppenheimer?"

"Coisas diferentes. Acho que ela nem estava viva na época da Guerra. Não sei."

Era verdade: eu não sabia quase nada dessa mulher que, a julgar pela minha lembrança, era a única cientista mulher internacionalmente famosa, conhecida até por quem não trabalha na área de exatas.

No horário do almoço, passei na biblioteca pública próxima ao trabalho, uma construção de cinco andares e sabe-se lá quantos exemplares. Meu colega, o *nerd*, insistia que, em breve, todos os livros caberão dentro

de uma mídia parecida com um CD, ou melhor, estarão espalhados por computadores ao redor do mundo e poderemos acessá-los com o nosso computador pessoal. Tenho minhas dúvidas. Pedi ao bibliotecário uma biografia de Madame Curie. Ele me trouxe várias opções. Na hora que passei ali, folheando rapidamente as páginas, aprendi algumas coisas, a mais importante delas foi que Curie morreu pouco antes da guerra e que amava tanto a sua descoberta que ela e o marido andavam para lá e para cá com materiais radioativos no bolso e colocavam-no até debaixo do travesseiro. O laboratório dos dois era uma máquina de produzir cânceres. Mas não sabiam disso. Morreram achando que o fenômeno radioativo ia salvar o mundo. Graças a Madame Curie, é possível bater raios-X para detectar doenças. Graças a Madame Curie minha esposa pôde observar a sua doença dominar centímetro a centímetro do seu corpo, como uma batalha na Primeira Guerra, os tumores saindo das trincheiras e conquistando a terra de ninguém.

Mas ela não viu a bomba. Não conheceu Oppenheimer. Não ouviu as histórias das pessoas próximas à detonação de Hiroshima, que não morreram na explosão, mas que perderam toda a pele, que se soltava como a de um mamão podre, ela não viu as larvas criando seus ninhos na carne dessas pessoas, ela não viu os japoneses tomando um banho de chuva negra e desenvolvendo tumores agressivos logo depois. Sejamos justos: a culpa não foi dela. Tudo o que ela fez foi enxergar algo na natureza que ninguém antes tinha visto.

Outra informação relevante que anotei antes de sair da biblioteca: colegas de laboratório descrevendo os últimos dias de Marie Curie como fantasmagóricos, uma mulher apagada, devassada pela radiação à qual foi exposta, magra, esquelética.

Voltando ao trabalho, descobri que o fórum estava em chamas com as minhas imagens. Nunca vi meu colega tão empolgado. De acordo com ele, o crescimento foi exponencial. Mais de trezentas mensagens. E parecia que não ia parar nunca! Concordei, sem entusiasmo, e não li uma só mensagem. Trabalhei no escritório como um dia comum – era um dia comum, afinal – e fui embora quando o relógio marcou cinco da tarde. Vi que meu colega continuava ali, não tinha guardado ainda as suas coisas. Explicou que estava divertido demais observar a reação das pessoas. Seiscentas mensagens.

Comida congelada. Micro-ondas. Sentei diante da TV. Notícias. Talvez eu tenha dormido. Quando acordei, um apresentador na tela com gel excessivo no cabelo mostrava duas imagens. A primeira imagem era o meu recorte da imagem da detonação de Los Alamos. A segunda imagem era o raio X de minha falecida esposa sendo exposto nacionalmente. Agora todos os americanos a viram por dentro. O telefone tocou. Atendi com a certeza de que sabia quem era.

"Você viu isso?", meu colega perguntou. Sua voz era demoníaca.

"Sim. Eu vi", respondi.

Desliguei o telefone.

Na manhã seguinte, o meu chefe pediu para falar comigo na sala dele assim que entrei no escritório. Não havia o que discutir; eu vazara uma imagem de uso particular para a mídia, violando a ética da empresa, danificando a reputação da editora.

Guardei as coisas da minha mesa. Passei pelo meu colega. Estava com o fórum aberto. Quantas milhares de pessoas explorando uma teoria sobre aquele desenho tão incomum que um cogumelo atômico formou.

De repente, lembrei-me de ter visto uma fotografia, muitos anos atrás, de Oppenheimer visitando o Japão. Será que houve protestos? Algum japonês jogou um ovo na cara dele? E quando voltou aos Estados Unidos? Ele era um herói americano? Mais do que os soldados anônimos que lutaram na Europa? Teria Oppenheimer culpa? Ou ele era, como Madame Curie, apenas alguém que enxergou algo na natureza... O potencial do átomo... Como prever que algo tão minúsculo provocaria aquilo, aquele *laranja*, aquela *silhueta espectral*.

Fazia frio na rua. Pensei em Marie Curie sozinha no hospital. Pensei nela abraçada num prisma emitindo radiação. Pensei nela desaparecendo grama a grama. Pensei nas células condenadas de Marie Curie. Pensei nas células de minha esposa se reproduzindo de forma anormal. Tudo o que um câncer deseja é sobreviver, assim como nós.

Decidi voltar a pé para casa. No caminho, parei diante de uma vitrine de uma loja de eletrônicos. Anunciavam computadores 486 DX4-100. Um anúncio publicitário pendurado em cima dos monitores catorze polegadas: *Esteja preparado para o futuro. Computadores com modem para acesso* à *internet*. Abri a porta, ainda segurando a caixa com os meus objetos trazidos do escritório, e um funcionário apareceu perguntando se podia me ajudar. Sim, respondi.

Ilustração: Lúcia Rosa, arte educadora e artista visual.

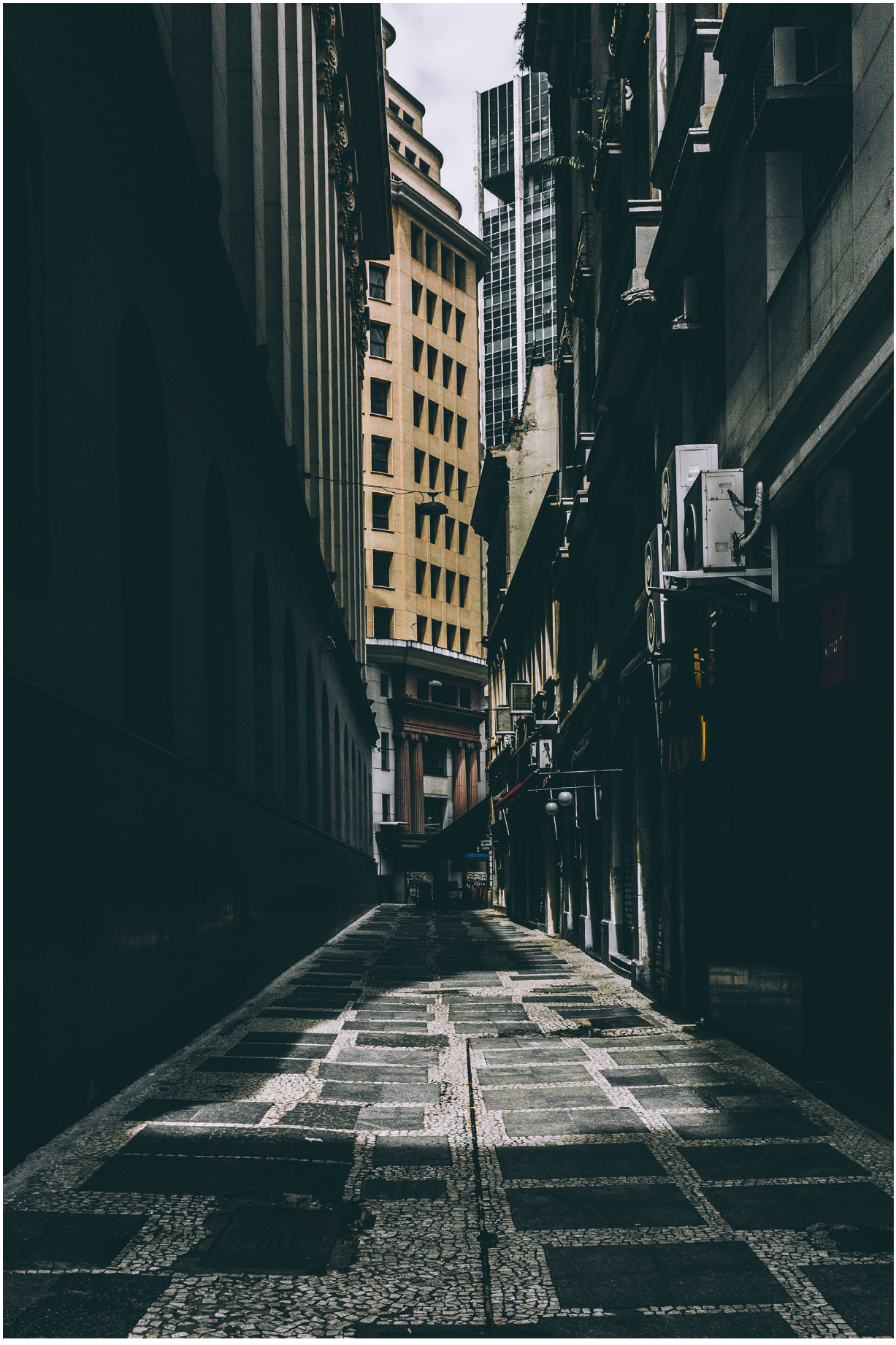
(IN)VISIBILDADES URBANAS

Alexandre Urch[1]

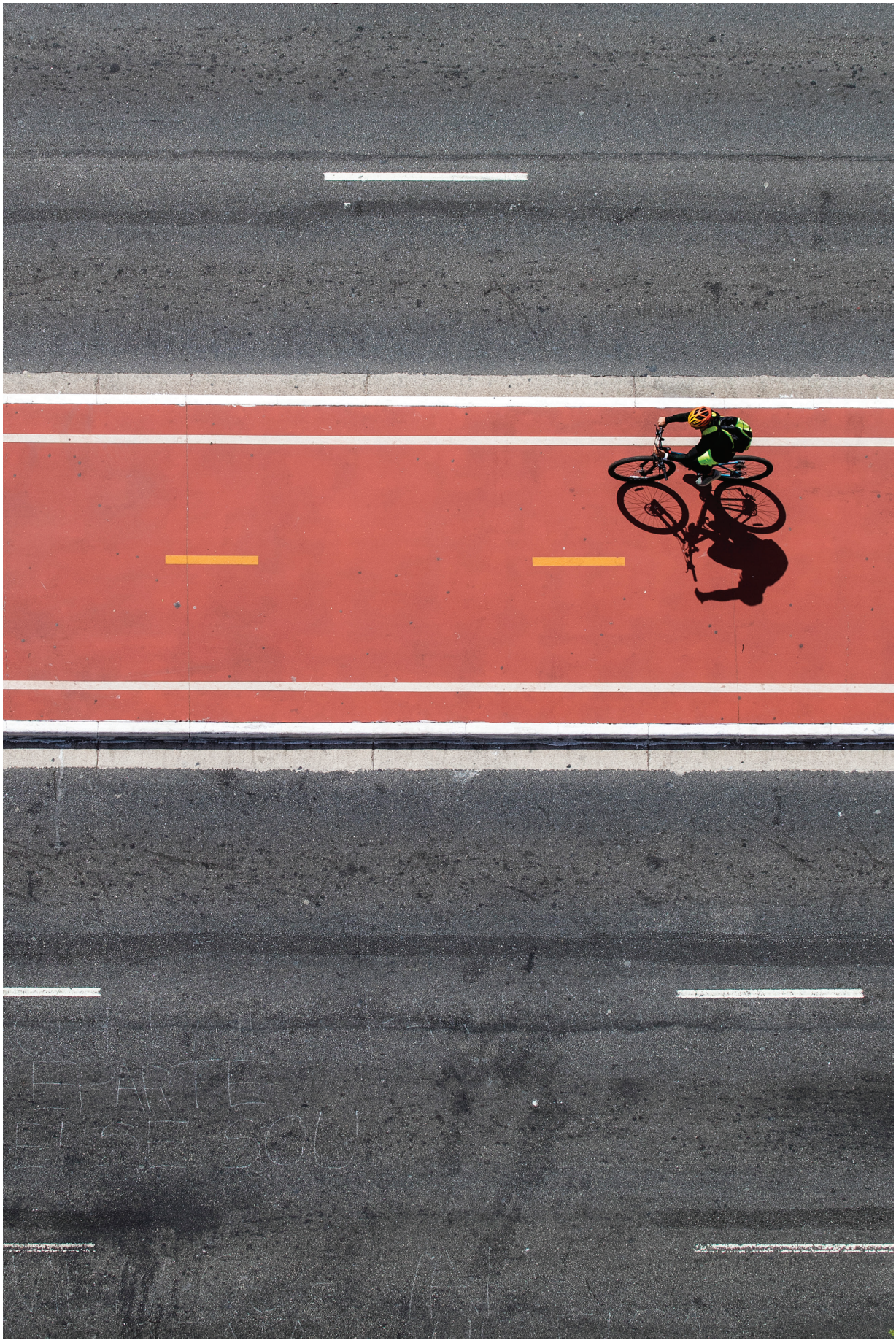
Nem tudo aquilo que é invisível aos olhos é invisível à alma. Para ver, é preciso viver e sentir a rua.



[1] Fotógrafo profissional há 16 anos. Participou de diversas exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior e venceu diversos prêmios nacionais de fotografia. Seu trabalho é focado na fotografia autoral e documental, em que se destaca a exploração de imagens do cotidiano que buscam tornar visível o invisível e ordinário.






ESTARTE












2883
CONSULTÓRIO ODONTOLÓGICO