REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

n.06
junho /2018

Sesc

EXPEDIENTE

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

ADJUNTO Mauricio Trindade da Silva

ARTES GRÁFICAS Hélcio Magalhães

ADJUNTA Karina Musumeci

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADORAS Ieda Maria de Resende e Lilia Ladislau

REVISÃO Tatiane Ivo

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Magno Studio

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpellik

sescsp.org.br/revistacpf

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

5 **Danilo Santos de Miranda**

DOSSIÊ

9 A cultura da acessibilidade: desafios à produção artística brasileira
Carolina Teixeira

23 Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência – benefícios para todos
Viviane Panelli Sarraf

44 Pensando a acessibilidade
Ana Amália Tavares Bastos Barbosa e **Moa Simplício**

52 Produção, participação e formação cultural pela e para pessoa com deficiência
Lígia Helena Ferreira Zamaro

67 Eclipse
Billy Saga

74 Como pensar uma cidade, sua cultura, se não há acessibilidade?
Luiz Alberto David Araujo

86 Afeto e emoção - sentimentos e sensorialidade: as pessoas com deficiência em seus trajetos urbanos por algumas cidades – a realidade brasileira
Regina Cohen e **Cristiane Rose de S. Duarte**

ARTIGOS

104 Economia criativa e disparidades: inspirações e desafios do *Cool Britain* para um Brasil Criativo
Leandro Valiati e **Paul Heritage**

128 Narrativas de sofrimento em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis
Christian Ingo Lenz Dunker

138 A cenografia como performance: influências da Quadrienal de Praga
Aby Cohen

GESTÃO CULTURAL

157 Formalização trabalhista na área cultural: o modelo OS e o caso do Conservatório de Tatuí
Ronaldo Alves Penteado

176 Plano Municipal de Cultura de Diadema 2012-22: acertos e tropeços cinco anos após sua idealização
José Luís de Freitas

190 Memórias de um programa de educação não formal do Sesc São Paulo: narrativas de ex-participantes do Curumim
Carlos Rogério Petrachini Junior

207 Memória, identidade e território: mapas afetivos como indicadores de hábitos culturais
Kaian Nóbrega Maryssael Ciasca

SUMÁRIO

ENTREVISTA

222 Entrevista com Izabel Maria Madeira de Loureiro Maior

RESENHA

227 (Re)conhecer o Islã
Emily Fonseca de Souza

FICÇÃO

234 História da melancolia
Marcílio França Castro
Ilustração
Zansky

NARRATIVAS VISUAIS

236 Ensaio fotográfico
Claudio Zakka

APRESENTAÇÃO

Eu sou apenas uma, mas ainda sou uma. Não posso fazer tudo, mas ainda posso fazer algo; e, não é porque não posso fazer tudo, que me recusarei a fazer algo que posso fazer. (Helen Keller, 1880 - 1968)

Foi então que busquei uma passagem secreta nesse beco sem saída que é tornar-se ou nascer com deficiência no Brasil. E essa passagem secreta chama-se Arte. (Billy Saga, 1977 -)

No campo cultural, nos debates, nos cursos e nas rodas de conversa sobre o tema da inclusão das pessoas com deficiências, nos processos de criação e elaboração de projetos que envolvam direta ou indiretamente esse segmento, é recorrente a expectativa por um cenário no qual necessidades mais prementes já estejam superadas, um tempo no qual ações inclusivas encontrem-se interiorizadas.

Essa utopia vislumbra um futuro no qual o convívio social se apoie em experiências de diálogos constantes sobre as diferenças e conflitos humanos, onde são garantidas oportunidades equânimes, e em relações tecidas por laços de respeito e solidariedade.

Na construção desse processo, entende-se a cidadania pelas especificidades, não mais para estas pessoas, mas para todos, abrindo-se para as mais diversas perspectivas de ver e viver o mundo, concebendo de forma ampla e irrestrita a condição humana.

Antes, era comum abordar a questão em termos de ausências, de obstáculos, de dificuldades. As transformações positivas resultantes das conquistas sociais possibilitaram abranger novos aspectos sobre a condição da deficiência, para além do campo técnico e médico.

Ampliaram-se, assim, os repertórios, com a constituição de marcos teóricos e ações pela participação plena que trouxeram novos referenciais e práticas relacionadas às pessoas com deficiência, e transformaram a maneira como se passou a fazer e a pensar tais questões no campo cultural.

Nesse sentido, o desenho universal faz parte de uma alteração conceitual que se une a uma série de outras, expressando aspirações por mudanças sociais assentadas em pontos de vista que contemplam uma grande pluralidade de percepções. Liberadas as diferenças, afloraram no cenário contemporâneo novas imaginações e formas de viver coletivamente nos espaços urbanos.

A acessibilidade não é um conceito exclusivo da experiência e da luta por direitos das pessoas com deficiência. A própria noção de deficiência é abrangente e fluida – no Brasil, 45 milhões de pessoas possuem algum tipo de deficiência, faixa significativa da população –, alcançando múltiplas dimensões da vida pública e privada.

A escolha do tema da *acessibilidade cultural* nesta edição da Revista do Centro de Pesquisa e Formação não se fez apenas pela necessidade urgente de se discutir o assunto nos dias de hoje, mas, também, por ser de fundamental importância na concepção criadora do Sesc, integrando um conjunto de outras iniciativas, presentes de forma sistemática em programações realizadas no decorrer da trajetória da instituição.

Superar os obstáculos atitudinais, assumir um comportamento acolhedor e de interação com as pessoas com deficiência, criando atividades e situações propícias a seus potenciais e aptidões, faz parte dessa ação sociocultural.

A concepção acessível beneficia a todos. As atividades culturais pensadas desta forma, tendo como intenção criar espaços e experiências nos quais as diferentes maneiras de ser e se expressar possam ser vivenciadas com naturalidade e respeito mútuo oportunizam não apenas programações para pessoas com deficiência, mas para pessoas.

Em convergência com tais pressupostos e reflexões, o dossiê temático desta edição tem a intenção de pensar sobre os conceitos de *acessibilidade cultural* correntes na atualidade; sobre a ocupação das cidades, seus espaços e suas arquiteturas – e como estas são percebidas e apropriadas pelas pessoas com deficiência; sobre as políticas públicas dirigidas a assegurar direitos a uma cidadania plena; sobre a participação e formação cultural, bem como sobre as produções artísticas.

E não seria demais ressaltar que esse comprometimento está também expresso na adesão à máxima criada pelo Movimento Político das Pessoas com Deficiência no Brasil: *nada sobre nós, sem nós.* O que se concretiza no fato de metade dos convidados a escrever neste dossiê serem pessoas com deficiência, e os outros estarem envolvidos profundamente com tais questões.

Em "A Cultura da Acessibilidade: desafios à produção artística brasileira", Carolina Teixeira propõe o aprofundamento das noções que compõem a *acessibilidade cultural* no contexto atual extrapolando a ótica assistencialista, bem como discutindo o aparato legal que oferece equidade de oportunidades para artistas e consumidores com algum tipo de deficiência.

No artigo "Acessibilidade Cultural para Pessoas com Deficiência - benefícios para todos", Viviane Panelli Sarraf discute o conceito de *acessibilidade cultural* à luz das ações de mediação e comunicação sensorial para refletir sobre a concepção de curadoria acessível, termo cunhado por ela, entendido como a elaboração de projetos culturais que se constroem alicerçados na participação efetiva dos públicos.

Baseando-se em experiências pessoais e profissionais, Ana Amália Tavares Bastos Barbosa e Moa Simplício discutem, no artigo "Pensando a Acessibilidade", alguns conceitos a respeito da formação de público em espaços culturais, considerando perfis de forma ampla e irrestrita.

No artigo "Produção, participação e formação cultural pela e para pessoa com deficiência", Lígia Helena Ferreira Zamaro atrela o conceito de *acessibilidade cultural* à salvaguarda dos direitos culturais da pessoa com deficiência, conexão esta que se liga ao acesso à cidadania cultural da população em geral. Discute, ainda, o conceito de capacitismo, "pressuposição dos limites da capacidade e potência da existência de outra pessoa".

Em seu ensaio "Eclipse", o rapper Billy Saga tece brevemente uma autobiografia artística, ressignificando-a a partir da experiência da deficiência física, adquirida em decorrência de um grave acidente que o tornou paraplégico. Situação diante da qual o artista e produtor cultural vislumbrou uma oportunidade, de expressar sua arte, sua identidade e sua cidadania.

Em "Como pensar uma cidade, sua cultura, se não há acessibilidade?", Luiz Alberto David Araújo pensa a cidade como um ambiente cultural, tendo como fundo o histórico das regulamentações e legislações que dispõem sobre os direitos das pessoas com deficiência, trazendo aspectos fundamentais para as conjecturas sobre o tema.

Cristiane Rose de S. Duarte e Regina Cohen, em "Afeto e emoção - sentimentos e sensorialidade: as pessoas com deficiência em seus trajetos urbanos", abordam o espaço urbano da perspectiva dos caminhantes com deficiência ou mobilidade reduzida, considerando as sensações e percepções dos mesmos, em sua relação com os lugares por onde percorrem, tendo como objeto de estudo Rio de Janeiro, Salvador, Juiz de Fora e Brasília.

Na seção Gestão Cultural, ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural assinam quatro artigos que são o resultado de seus trabalhos de conclusão do curso.

A edição traz também três artigos inéditos sobre temas relacionados ao campo da educação e da cultura. Christian Dunker examina a obra "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis, à luz do conceito psicanalítico de narrativas de sofrimento. Leandro Valiati e Paul Heritage analisam a noção de economia criativa e o desenvolvimento das indústrias criativas no Brasil. Aby Cohen apresenta seu próprio percurso a fim de discutir possibilidades de expor e criar cenografia.

A pesquisadora do Centro de Pesquisa e Formação Emily Fonseca de Souza resenha o livro *Civilização islâmica em trinta biografias: os primeiros mil anos*, de Chase Robinson, publicado pelas Edições Sesc.

Na entrevista com Izabel Maria Madeira de Loureiro Maior, pioneira do movimento social das pessoas com deficiência no Brasil e primeira pessoa com deficiência a comandar a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, entre 2002 e 2011, temos a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a história dos direitos desses grupos no país, suas agruras e conquistas.

Ao final da revista, os leitores encontrarão, na seção Ficção, uma contribuição de Marcílio França, ilustrada por Zansky, e um ensaio de fotos de Claudio Zakka que dialoga com o tema desta edição.

A CULTURA DA ACESSIBILIDADE: DESAFIOS À PRODUÇÃO ARTÍSTICA BRASILEIRA

Carolina Teixeira[1]

RESUMO

O presente artigo trata da discussão sobre a temática da acessibilidade Cultural no Brasil, suas novas conceituações e abordagens, por meio da análise do contexto político e social da deficiência no campo da arte. Busca-se o aprofundamento das noções de acessibilidade, inclusão e desenho universal no contexto atual, para além da ótica assistencialista caracterizada no país. O texto propõe-se ao debate sobre os dispositivos legais que oferecem igualdade de oportunidades para artistas e consumidores com algum tipo de deficiência, bem como sobre a utilização das tecnologias assistivas para o acesso aos equipamentos Culturais no Brasil.

Palavras-chave: Acessibilidade. Deficiência. Cultura. Exclusão Social. Arte.

ABSTRACT

This article discusses Cultural accessibility in Brazil, specifically its new conceptualizations and approaches, by means of an analysis of the political and social context of disability in the field of art. It intends to deepen the notions of accessibility, inclusion, and Universal Design, and go beyond the welfare perspective characterized in the country. The paper will contribute to the debate on legal devices that offer equal opportunities to artists and consumers with some kind of disability, and will address the use of assistive technologies that permit access to Cultural equipment in Brazil.

Keywords: Accessibility. Disability. Culture. Social Exclusion. Art.

As discussões que norteiam o tema da acessibilidade no Brasil têm obtido significativos avanços, tanto por meio de políticas públicas nacionais, como pela atuação popular, que tem reivindicado uma mudança efetiva no que se refere aos direitos das pessoas com deficiência. De acordo com o último senso do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

1 Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA) e mestre em Artes Cênicas pelo mesmo Programa. É performer e pesquisadora dos Estudos da Deficiência na cena artística contemporânea. Contato: carolinateixeira25@yahoo.com.br.

(2000), 14,5% das pessoas possuem algum tipo de deficiência no Brasil. Esse número revela um grande contingente de cidadãos que ainda se deparam com exclusões em campos como os da educação e do transporte e que não tem acesso digno ao lazer e à Cultura.

Como artista e deficiente física, tenho me debruçado nos últimos vinte anos sobre este tema ainda tão controverso e suavizado em nosso país. Busquei ampliar essa discussão para além do território artístico na tentativa de compreender que caminhos foram percorridos para a abertura e o acesso das pessoas com deficiência à prática e à produção artística.

Para se entender como esse processo se deu, é preciso que aprofundemos a reflexão sobre o conceito de *acessibilidade*, suas implicações e contribuições para a mudança social rumo à Cultura da igualdade. Nesse sentido, tanto no campo da arte como no território da política social está-se diante de uma luta constante na busca de soluções urgentes para a garantia de direitos dessa parcela significativa da população brasileira. Sobre o conceito contemporâneo de acessibilidade Cohen (2012) afirma:

> Acessibilidade é aqui entendida num sentido lato. Começa nos aspectos físicos e arquitetônicos, mas vai muito além, uma vez que toca outras componentes determinantes, que concernem aspectos intelectuais e emocionais: acessibilidade da informação e do acervo. Uma boa acessibilidade do espaço não é suficiente. É indispensável criar condições para compreender e usufruir os objetos expostos num ambiente favorável. Para além disso, acessibilidade diz respeito a cada um de nós, com todas as riquezas e limitações que a diversidade humana contém e que nos caracterizam, temporária ou permanentemente, em diferentes fases da vida. (INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS apud COHEN, 2012, p. 39)

Portanto, a compreensão do conceito de acessibilidade só pode vir a ser almejada na "perspectiva dos demais" (LIMA, VILLAVERDE, 2011), ou seja, considerando-se a autonomia dos indivíduos e o direito às próprias escolhas. Isso confere à pessoa com algum tipo de deficiência a garantia de uma vida plena e independente de outras pessoas. Segundo as autoras, a acessibilidade integra o conceito de cidadania na medida em que se concretiza pela ação de toda a sociedade, suas representações políticas e população com algum tipo de deficiência.

A democratização e o acesso aos bens Culturais no Brasil refletem uma história de segregação e exclusão desde os tempos do Império, época em que a arte trazida de Portugal destinava-se apenas à nobreza e ao clero. Excluía-se dessa forma a participação da população, negando-lhe o direito às artes e às manifestações da Cultura erudita. Esse tipo de segregação Cultural contribuiu para que a população pobre e marginalizada fosse colocada à margem das produções e do acesso aos bens Culturais do país.

A política de acessibilidade no Brasil confunde-se por vezes com um projeto errôneo de inclusão social que busca apenas oportunizar espaços por meio das concessões sociais. Com efeito, essa Cultura da oportunização[2] também se estendeu às artes, porém, é preciso pensar a acessibilidade de forma integral, pois ela se constitui no direito básico de ir e vir e no exercício da convivência social entre todos os corpos. Essa preocupação vai além da simples "adaptação espacial" e passa a incorporar/adotar a apropriação Cultural como uma preocupação sistemática em relação às cidades onde vivemos. A noção de acessibilidade, nesse sentido, tem o compromisso de remover não somente as barreiras arquitetônicas, mas, sobretudo, as *barreiras atitudinais*. Amaral (1998, p. 17) conceitua barreiras atitudinais como "anteparos nas relações entre pessoas, onde uma tem predisposição desfavorável em relação à outra, por ser esta significativamente diferente, em especial quanto às condições preconizadas como ideais".

Desse modo, é preciso ir além das conceituações de senso comum sobre a experiência humana da deficiência para que assim possamos encará-la como um processo natural que pode ocorrer na vida das pessoas, seja em sua primeira idade, seja em sua vida adulta ou processo de envelhecimento. Todos nós em algum momento de nossas vidas iremos enfrentar experiências com a deficiência, seja de ordem motora, cognitiva, visual ou auditiva.

Por conseguinte, temos observado a emergência de grupos, organizações e coletivos que vêm se debruçando sobre o tema da inclusão no campo das artes e da educação. As políticas Culturais brasileiras mostraram-se tímidas nos últimos trinta anos em relação à acessibilidade, com exceção da última década, em que presenciamos crescentes ações afirmativas no que diz respeito ao acesso arquitetônico de escolas, museus e edifícios considerados patrimônios históricos. Os avanços tecnológicos dos últimos dez anos também promoveram o acesso de pessoas com algum tipo de deficiência aos bens artístico-culturais. No entanto, essa mobilidade assistiva ainda se concentra nos grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, sobretudo pela quantidade de museus e espaços de Cultura disponibilizados à comunidade.

2 Termo com contextualização específica de cunho conceitual apresentado por mim, em 2010, em pesquisa de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação da UFBA. O termo explica o assistencialismo ainda recorrente nas políticas inclusivas voltadas às pessoas com deficiência, a exemplo da inserção de pessoas com deficiência no mercado de trabalho com o mero intuito, por parte das empresas, de apenas cumprir a lei ou receber isenção de impostos.

O CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL DA DEFICIÊNCIA

A luta por acessibilidade origina-se como uma ramificação do movimento norte-americano conhecido como *Independent Live Center,* os chamados Centros de Valorização da Vida Independente. Esses centros foram uma iniciativa criada para promover a inclusão de pessoas com deficiência em universidades e posteriormente no mercado de trabalho em estados como a Califórnia. Os centros também funcionavam no Brasil, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, e buscavam ressocializar pessoas com deficiências diversas que buscavam se inserir no mercado de trabalho ou na vida cotidiana.

As conquistas advindas dos movimentos sociais de defesa das pessoas com deficiência obtiveram pequenos avanços durante a década de 1970, principalmente no que concerne às políticas educacionais. No entanto, essas ações impuseram características assistencialistas sobre as abordagens pedagógicas destinadas aos estudantes com algum tipo de deficiência.

A incorporação da nomenclatura "especial" marca a estética educacional adotada naquele período logo após a implantação do *Disability Act*[3] nos Estados Unidos e da Declaração dos Direitos da Pessoa com Deficiência (1975). Ambos os documentos estabeleceram modificações nas estruturas tradicionais do direito e da cidadania das pessoas com deficiência. Abaixo um pequeno fragmento da Declaração dos Direitos da Pessoa com Deficiência quando se refere ao exercício da autonomia na sociedade:

> As pessoas deficientes têm o direito inerente de respeito por sua dignidade humana. As pessoas deficientes, qualquer que seja a origem, natureza e gravidade de suas deficiências, têm os mesmos direitos fundamentais que seus concidadãos da mesma idade, o que implica, antes de tudo, o direito de desfrutar de uma vida decente, tão normal e plena quanto possível (NAÇÕES UNIDAS, 1975).

O modelo social da deficiência modificou-se a partir da supressão da Cultura da medicalização. Durante a segunda metade do século XIX, foram adotadas as práticas de eficientização e reabilitação dos corpos considerados diferentes/anormais. Contudo, a estrutura social dos indivíduos segue sem modificações significativas, ou apenas atreladas em grande parte às teorias acadêmicas e a uma limitada representatividade política. A deficiência dentro dos segmentos sociais marginalizados segue sendo a última fronteira no que se refere à obtenção de direitos civis e políticos,

3 *Disability Act*, expressão que pode ser traduzida como Ato pela deficiência, representou o primeiro manifesto nos EUA que legitimou direitos básicos por acessibilidade no trabalho e direito ao lazer .

se considerarmos a intensa organização e atuação efetiva dos movimentos GLBT e de consciência negra. Ou seja, do ponto de vista organizacional, os movimentos de luta das pessoas com deficiência no Brasil não alcançaram ainda a legitimidade necessária para a mudança política, econômica e estrutural no que tange ao reconhecimento de suas identidades, de suas necessidades mínimas, do exercício da sua cidadania e ao direito legítimo de ser corpo.

Por outro lado, a participação de pessoas com algum tipo de deficiência tornou-se crescente tanto no campo do trabalho formal como no informal. Por outro lado, o desenvolvimento físico das cidades não acompanhou esse avanço na mesma intensidade, o que provocou inúmeras desigualdades e exclusões no mercado de trabalho e no acesso ao lazer e à Cultura.

Paralelamente a esse cenário, começa-se a discutir, em países como Inglaterra e EUA, políticas voltadas ao Acesso Universal, ou *Universal Design,* em virtude do envolvimento de pesquisadores das áreas de arquitetura, sociologia, engenharia e arte na busca de soluções viáveis à construção de cidades universalmente acessíveis.

Ativista e pensador do Desenho Universal nos EUA, o professor Scott Rains, em entrevista a mim concedida em 2013, afirma que essas políticas inclusivas foram fundadas com base no preceito de que todos os indivíduos em algum momento da vida necessitarão de adaptações arquitetônicas, sociais e culturais para o convívio em sociedade. Para Rains (2013),

> Sim, para falar de hoje é preciso falar do passado. É muito maior do que acessibilidade, na verdade o conceito de Desenho Universal ou *Universal Design* é uma estratégia, um conceito que nasceu para diferenciar os objetivos duma sessão da população com deficiência contra a ideologia de acessibilidade, sem pensar que qualquer outra coisa é acessibilidade de qualquer jeito, que precisamos desse direito, e pronto. Desenho Universal primeiro diz que é preciso deixar a experiência das pessoas com deficiência entrar na sua consciência, entrar no meio da sua vida profissional, de sua competência[4].(RAINS, 2013).

O movimento das pessoas com deficiência no EUA simboliza o mais emblemático levante político de rua envolvendo ativistas com deficiência, desde a época da guerra do Vietnã. Tornou-se emblemático por caracterizar

4 Entrevista concedida em 14 de outubro de 2013. Disponível em: TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *A Estética da Experiência*: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

a delicada situação de negligência política e jurídica à qual eram submetidos os cidadãos com algum tipo de deficiência. O protesto conhecido como *The Capitol Protest* marca a legitimação dos movimentos políticos de pessoas com deficiência nos EUA na década de 1980, quando quarenta cadeirantes rastejaram pelas escadarias do centro da política do país protestando contra a inexistência de direitos constitucionais justos. Esse ato revelava, de forma agressiva à sociedade americana, a verdadeira situação de negligência vivenciada pela população com algum tipo de deficiência daquele país.

Durante a década de 1990, a cena política, aliada aos avanços empreendidos na biociência e estudos do corpo, possibilitou o surgimento de novas discussões sobre deficiência, limites e superação. Esses três pilares constituem o que tenho denominado como Cultura *eficientista*, defendida pelos sistemas econômicos e pela indústria terapêutica da reabilitação e da economia.

A inserção da pessoa com deficiência no mercado de trabalho e as novas configurações arquitetônicas para o deslocamento e autonomia desse grupo começam a despontar no Brasil entre os anos de 1989 e 1999. Esse avanço no campo arquitetônico e trabalhista foi ao encontro da chamada política do Desenho Universal ou *Universal Design*.

Os princípios básicos do Desenho Universal são sete, entre os quais se destacam: o rompimento de barreiras arquitetônicas, comunicacionais e o rompimento de barreiras atitudinais. Esses princípios promoveram a descoberta de novas configurações urbanas destinadas à comunidade de pessoas com e sem deficiência. A Cultura da Deficiência ou a chamada *Disability Culture* promoveu debates, ações políticas de protesto e a criação de leis mundiais que reconfiguraram os padrões arquitetônicos das cidades. No caso do Brasil, a Lei 10.098/2000 (Lei da Acessibilidade) estabeleceu normas gerais e critérios para a promoção da acessibilidade das pessoas com algum tipo de deficiência ou com mobilidade reduzida, com base na erradicação "de barreiras e de obstáculos nas vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e reforma de edifícios, nos meios de transporte e de comunicação" (BRASIL, 2000).

Entretanto, as pessoas que vivem a experiência da deficiência na grande maioria das vezes não se sentem representadas por esses mecanismos em toda sua integralidade. Os meios comunicacionais, por exemplo, representam a deficiência como algo a ser superado, lastimado ou espetacularizado. A realidade sócio-histórica excludente de nosso país, por sua vez, cria novas formas de discriminação e exclusão ao transformar a pessoa com algum tipo de deficiência no que Le Breton (2007) denomina como "homem de meio de termo", reduzido às incapacidades e a certo fetichismo que o especializa de acordo com a necessidade de produção de "exemplos sociais" a serem seguidos.

O PROJETO INCLUSIVO E TRAJETÓRIAS PARA A ACESSIBILIDADE NO BRASIL

Entre as décadas de 1980 e 1990, o Brasil vivenciou o surgimento de movimentos artísticos que reivindicaram a necessidade de se pensar a arte e suas relações com as diferenças sociais. O *Programa Arte Sem Barreiras* foi um importante exemplo de políticas Culturais para uma tentativa de inclusão no Brasil. Criado em meados da década de 1980 pela Educadora Albertina Brasil, esse projeto teve a importante tarefa de discutir e promover a acessibilidade de pessoas com algum tipo de deficiência na produção artística. Esse programa teve como principal norteador o projeto norte-americano *Very Special Arts VSA,* que difundia ao redor dos EUA ações, festivais e programas artístico-educacionais destinados às pessoas com deficiência.

No caso do Brasil, esse trabalho reuniu artistas das mais variadas áreas como a Dança, o Teatro, as Artes Visuais e a Música, em edições anuais realizadas em diferentes estados do país. Como bailarina, pude participar de algumas edições desse Programa em cidades como São Paulo e Brasília. Contudo, as discussões empreendidas durante os festivais limitavam-se ao relato de experiências dos artistas ou terapeutas e aos pequenos debates sobre acessibilidade junto às secretarias da inclusão social. Ainda assim foi uma iniciativa pioneira no âmbito da visibilização dessa arte inclusiva, que naquele contexto se fazia urgente.

Mesmo com a existência do *Programa Arte Sem Barreiras* havia a necessidade de se pensar a acessibilidade das pessoas com deficiência de forma abrangente e menos segmentada. Os poucos artistas que atuavam nos circuitos de Cultura reivindicavam o rompimento da guetificação dos corpos com deficiência no mercado artístico para, desse modo, valorizar a produção e qualidade artística das obras. Estava-se diante de dois projetos estéticos envolvendo artistas com deficiência: aquele que evidenciava suas histórias de vida e, consequentemente, a superação diante de todos os males da sociedade ou a reprodução dos mesmos feitos físicos em relação às pessoas sem deficiência. Um exemplo a ser destacado foi a atuação de companhias de dança que envolviam corpos deficientes e que na época buscavam reproduzir as mesmas eficiências físicas dos corpos considerados normais. Outro exemplo foi o movimento artístico dos Pintores com a Boca, visto naquele período como algo inacreditável ou digno da perspectiva da superação.

O importante aqui é refletirmos sobre como essas cristalizações sociais e estéticas que envolviam o artista com deficiência dificultaram o entendimento de sua própria experiência corporal e de seu próprio projeto político para a arte, tendo em vista que os modos de produção eram miméticos e

pouco investigativos. Os espetáculos por vezes repetiam estruturas tradicionais de palco sem nenhuma utilização de recursos acessíveis.

O desenvolvimento de aplicativos que auxiliam o acesso das pessoas com deficiência aos bens Culturais necessita de um investimento permanente no que corresponde às novas políticas públicas para a inclusão. Recursos como audiodescrição e tradução em Libras já estão disponíveis em instituições como o Museu Histórico Nacional e o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. Porém, a acessibilidade em museus é por vezes insuficiente, pois se restringe ao aspecto estrutural das edificações. Ou seja, deixa-se de lado a acessibilidade interna, que corresponde ao acesso orientado às obras, por audiodescrição, sinalização sonora, descrição em libras ou por equipe especializada para acompanhar os diversos públicos. Sarraf (2012) nos esclarece em relação a estas medidas inclusivas:

> Os museus e espaços Culturais que reconhecem a acessibilidade e a comunicação sensorial como estratégias de formação de públicos e como premissas indispensáveis para sua atuação de extensão Cultural consideram que o relacionamento e a comunicação com o indivíduo extrapolam o predomínio da visão, como sentido prioritário da comunicação Cultural. As estratégias de comunicação sensorial têm o objetivo de estabelecer vínculos afetivos, por meio do acolhimento e da sensibilidade. (SARRAF, 2012, p. 75)

A acessibilidade deixa de ser funcionalista e passa a incorporar, com a arte exibida, novas configurações estéticas. Ou seja, está-se diante de outros modos de mediação e consumo cultural, um modo que não estará restrito somente ao público com algum tipo de deficiência visual, cognitiva, auditiva ou física, mas será partilhado por toda a comunidade. Justifica-se aí a característica principal do projeto político do *Universal Design*, que corresponde à aproximação de experiências, de realidades corporais distintas e de formas de concepção e execução artísticas variadas.

A acessibilidade Cultural tem promovido mudanças nos modos de fruição, criação e produção artísticas, principalmente nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, segundo levantamento do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). A instituição tem se mostrado pioneira no debate sobre a acessibilidade em museus brasileiros desde o ano de 2008. Segundo Cohen (2012),

> A acessibilidade aos museus é um tema que interessa a todos e está previsto na legislação vigente no território nacional, assim como em normas, declarações, recomendações e tratados internacionais. De modo especial, o tema está presente no Estatuto de Museus, Lei no 11.904, de 14 de janeiro de 2009. (COHEN, 2012, p. 3)

No caso da cidade de Recife encontramos um único exemplo de museu acessível, trata-se do Museu Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), que conta com uma sala de cinema com acessibilidade para deficientes visuais[5]. Em capitais como Salvador e Natal, há museus com acessibilidade restrita, que contam apenas com o acesso de rampas, a exemplo do Teatro Xisto Bahia e do Museu Câmara Cascudo. Por outro lado, destaco a contratação de serviços de transcrição de língua de sinais ou de audiodescritores, como no caso do Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA.

Importa destacar que as políticas adotadas em museus brasileiros ainda são insatisfatórias. Segundo Cardoso (2012), dados do IBRAM apontam que somente 49,3% dos museus do país possuem algum tipo de acessibilidade para pessoas com deficiência. Considera-se que essa estrutura diz respeito apenas à acessibilidade estrutural como vagas especiais em estacionamento, instalações com piso tátil, banheiros adaptados, etc. Alguns dos acessos fundamentais em equipamentos Culturais devem obrigatoriamente adotar:

- Espaços adequados para cadeirantes e deficientes visuais.
- Quantidade satisfatória de vagas prioritárias em estacionamentos.
- Sinalizações sonoras e em braile.
- Placas indicadoras.
- Elevadores com recursos em braile e sonoros.
- Piso tátil com sinalização adequada para deficientes visuais.

O ARTISTA E A ARTE ACESSÍVEL

A produção de arte contemporânea tem revelado, nos últimos vinte anos, um ativismo político de resistência, a partir de temas cristalizados como polêmicos, a exemplo da homofobia, o racismo e a intolerância religiosa. Corpos considerados abjetos e marginalizados passaram a visibilizar suas ações artísticas e teóricas na tentativa de legitimar novas estéticas e modos de produção criativos. Nesse sentido, afirma Teixeira (2011):

> Muito mais do que falar sobre a cena contemporânea caracterizada pelos avanços tecnológicos e os novos eufemismos conceituais do momento, é importante perceber que a cena contemporânea revelou corpo e estéticas que emergiram do substrato social, do abjeto, do *underground* que outrora simbolizavam a desordem, a anormalidade, o delito e a deformidade. Esse

5 Fonte: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em:. Acesso em: < http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6558:fundaj-e-ministerio-da-educacao-lancam-projeto-alumiar-no-cinema-do-museu&catid=44:sala-de-impressa&Itemid=183>26 nov. 2016.

> cenário obviamente difundiu-se, globalizou-se com o advento tecnológico, o que resultou em uma cena efêmera, moldável, impermanente e passível de transformações. (TEIXEIRA, 2011, p. 120)

Como aponta Pareyson (2001), a arte é um *tal fazer* que enquanto faz inventa o *por fazer* e o *modo de fazer*. Daí infere-se que a arte produzida por artistas com deficiência emergiu no fazer e no pensar sobre corpos, realidades e estruturas sociais excludentes. Essa arte originou-se do rompimento de paradigmas impostos ao corpo considerado incapaz, ao mesmo tempo em que o enfrentamento às estigmatizações sofridas configurou nos indivíduos um fazer artístico de resistência e não dependência dos modelos sociais segregadores.

No caso dos artistas que têm algum tipo de deficiência, a legitimação de sua arte e de sua cidadania depende de uma realidade que oscila entre o pseudo inclusivismo das políticas públicas e a realidade excludente que enfrentam diariamente. Esse *status quo* de suspensões simbólicas confere ao artista/cidadão uma espécie de antilugar social, demarcado por invisibilidades e apelos de justificação artística que assim expressam suas inquietações: *o que meu corpo é capaz de fazer para provar que pode criar?* Esta espécie de espetacularidade encarnada faz com que o artista com deficiência não se sinta reconhecido por seus projetos estéticos na arte, e sim por sua alteridade "incapacitada" e que segue interpelada pela sociedade.

Nesse sentido, não cabe mais ao cidadão que possui algum tipo de deficiência, seja ele artista ou não, a realização de proezas estéticas em função de uma sociedade que insiste em se manter excludente. O Brasil possui um contingente significativo de artistas que têm algum tipo de deficiência e estes foram responsáveis pela formação de públicos consumidores que incluem pessoas com e sem deficiências. Contudo, a realidade enfrentada por esses brasileiros é precária, pois está diretamente atrelada à incapacidade de promovermos políticas de acessibilidade efetiva no que tange às necessidades de locomoção e autonomia. O simples ato de pegar um transporte público torna-se empecilho para o acesso e para a prática Cultural em nosso país. Em regiões remotas como cidades do interior do Nordeste encontramos as chamadas Casas de Cultura, e muitas delas não possuem ao menos a acessibilidade básica, como rampas e/ou banheiros acessíveis.

A acessibilidade nas artes precisa ser pensada em todos os aspectos que envolvem o fazer-pensar sobre a produção Cultural. O artista que possui algum tipo de deficiência deve ser legitimado por seu projeto estético e como cidadão deve ser atendido em suas especificidades corporais tanto no que diz respeito aos equipamentos Culturais de sua cidade como no que se refere à distribuição de suas obras para os públicos mais diversos.

Imaginemos a criação de um artista cego que não encontra condições de trabalho favoráveis em um determinado espaço Cultural. Essa realidade refletirá diretamente sobre a produção e a mediação de todo projeto estético elaborado pelo artista. A realidade vivida por esse criador está diretamente associada a um padrão de exclusão que vive também em seu cotidiano e que o impede inclusive de adquirir o conhecimento sobre outros segmentos da Cultura, uma vez que não consegue acessar as estruturas básicas necessárias ao exercício de sua cidadania.

Outro aspecto importante é a produção artística e comercial de grandes espetáculos e shows musicais que, por vezes, não são acessíveis ao espectador com algum tipo de deficiência, a exemplo do público cego e surdo, com alguma limitação cognitiva e/ou de menor poder aquisitivo. De fato, é necessária a reflexão sobre os tradicionais modos de execução e distribuição do produto artístico brasileiro, pois urge a necessidade de mudança em relação aos novos modos de fazer e distribuir arte.

Possibilitar a fruição artístico-Cultural através do sentir, do tocar, do percorrer o espaço em toda sua multiplicidade é condição fundamental para a construção de uma acessibilidade sensível e coerente com os novos desafios de nossa sociedade. É fundamental que não somente os museus se aproximem dessas novas perspectivas universais de acessibilidade, mas que de fato possamos adequar todos os equipamentos Culturais em todas as regiões do país.

Imaginemos uma exposição de artes visuais em que o visitante possa interagir com as obras como já ocorre em museus como o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, que já conta com maquetes táteis e monitores especializados em língua de sinais, bem como placas sinalizadoras em Braile. Já o Museu Histórico Nacional conta com monitores de Língua Brasileira de Sinais, mas que possuem contratações temporárias. O museu disponibiliza audiodescrição das obras e oferece reproduções táteis de esculturas, a depender do tipo de exposição apresentada[6].

O grupo mineiro Teatro dos Sentidos, criado em 1997, na cidade de Belo Horizonte, pode ser considerado um exemplo de concepção estética destinada à inclusão, não somente de pessoas com deficiência, mas de todo o público apreciador da arte. Suas criações estimulam a busca por percepções sensoriais por meio da exploração da visão não-normativa e da valorização do que denominam como "intravisão". Ou seja, a experiência cênica confere lugar a uma imersão sensitiva que estimula sentidos como o paladar, o tato e a introspecção visual com base na narrativa de seus atores/

6 Informação disponível em: <www.globo.com/rio/museus-do-rio-se-adaptam-para-receber-publico-com-deficiencia-20049725>. Acesso em: 26 nov. 2016.

provocadores. O objetivo desse grupo é romper as barreiras atitudinais, que cristalizam comportamentos negativos em relação às pessoas com algum tipo de experiência corporal diferenciada.

O dilema das políticas da acessibilidade no Brasil consiste no fato de que as ações para adequação dos espaços públicos e privados são insuficientes para possibilitar acesso digno à Cultura, ao lazer e à fruição artística de forma igualitária. Diante desse contexto, as noções de patrimônio, bem Cultural, acervo e mediação Cultural devem ser repensadas, mantendo o diálogo com as corporalidades que passaram a exercer direitos e novos modos de atuação político-social no Brasil. Ainda que essas ações justifiquem certo crescimento inclusivo, vivemos em um país de exclusões demarcadas e de intensa elitização Cultural, o que amplia a necessidade do debate sobre o tema da acessibilidade.

O reconhecimento do direito Cultural enquanto prática de liberdades individuais deve nos impulsionar à compreensão das diversidades étnicas e políticas enquanto ações de resistência. O patrimônio a ser preservado deve ser aquele que legitima as transformações sociais de um povo em constante diálogo com as novas gerações e os novos enfrentamentos humanos, sobretudo as novas emergências artísticas em seus mais diversos contextos e rupturas estéticas.

Diante de um mundo cada vez mais atingido por impermanências simbólicas, a Cultura da acessibilidade deve romper com as invisibilidades sociais e encontrar no território artístico um campo para constantes ressignificações. Podemos assim nos aproximar do pensamento de Didi-Huberman (2010, p.40) quando reflete sobre a prática de superarmos a ideia de que "vemos apenas o que vemos e o resto não importa", para passarmos a observar *aquilo que nos olha*. Pensar a Cultura como algo que nos observa é encará-la em seus esvaziamentos e possibilidades de atualização diante das transformações históricas. É justamente a compreensão dessa relação entre o que vemos e o que nos olha que poderá nos aproximar dos fatos não historicizados, colocados à margem social. Dessa forma poderemos incorporá-los em nossa sociedade para então transformá-los em novos modos de ver a experiência humana e reconhecê-la enquanto Cultura.

Promover a discussão sobre esse tema é impulsionar o diálogo entre os diversos setores da política, da economia, da educação e da prática Cultural nacional; é articular novos caminhos para a inserção e reconhecimento de direitos sociais negligenciados há décadas no Brasil. Os diversos equipamentos culturais existentes hoje no país devem acompanhar as mudanças estabelecidas em lei na perspectiva de uma modificação mais além da estrutura física, rumo à descoberta de um novo conhecimento aplicado à realidade Cultural de nosso povo.

A política da acessibilidade Cultural deve considerar as necessidades e potencialidades de todos os indivíduos, para que desta forma possamos construir uma convivência sem barreiras ou exclusões. O direito à Cultura deve ser garantido em nossa sociedade não como uma prática de concessões ou brechas sociais de inclusão, mas enquanto ação política de um país. O exercício da autonomia das pessoas com ou sem deficiências deve estar estabelecido mediante leis que garantam não somente o acesso, mas a permanência e a continuidade de mudanças sociais efetivas. O reconhecimento das diferenças, da diversidade e das deficiências enquanto experiências estão registradas nas margens históricas da humanidade e incorporam-se a uma emergente realidade de transformação Cultural.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ligia Assumpção. Sobre crocodilos e avestruzes. In: AQUINO, Júlio Groppa. *Diferenças e preconceitos na escola*. São Paulo: Summus, 1998.

CARDOSO, Eduardo. Recursos de acessibilidade em ambientes Culturais: contextualização e aplicações. In: CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jennifer (Org.) *Acessibilidade em espaços Culturais*. Porto Alegre: Marca Visual, 2012.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane. *Acessibilidade a Museus*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LIMA, Isabel Maria Sampaio Oliveira; VILLAVERDE, Perla Mendonza. Direito à acessibilidade: um mapa de inclusão para pessoas com deficiências nas políticas públicas urbanas. In: LIMA, Isabel Maria Sampaio Oliveira; PINTO, Isabela Cardoso; PEREIRA, Silvia de Oliveira. *Políticas públicas e pessoa com deficiência*: direitos humanos, família e saúde. Salvador: EDUFBA, 2011.

NAÇÕES UNIDAS. *Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes*: Resolução adotada pela Assembléia Geral das Nações Unidas em 9 de dezembro de 1975 Comitê Social Humanitário e Cultural (1975).

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade para pessoas com deficiência em espaços Culturais e exposições: inovação no design de espaços, comunicação sensorial e eliminação de barreiras atitudinais. In: CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jennifer (Org.) *Acessibilidade em espaços Culturais*. Porto Alegre: Marca Visual, 2012.

SASSAKI, Romeo. *Inclusão:* construindo uma sociedade para todos. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

TEIXEIRA, Carolina. *Deficiência em Cena*. João Pessoa: Ideia, 2011.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *A Estética da Experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SITES CONSULTADOS

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Presidência da República, Brasília. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm>. Acesso em: 30 nov. 2017.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Fundaj e Ministério da Educação lançam Projeto Alumiar no Cinema do Museu. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6558:fundaj-e-ministerio-da-educacao-lancam-projeto-alumiar-no-cinema-do-museu&catid=44:sala-de-impressa&Itemid=183>. Acesso em: 26 nov. 2016.

O GLOBO. Museus do Rio se adaptam para receber público com deficiência. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/museus-do-rio-se-adaptam-para-receber-publico-com-deficiencia/>. Acesso em: 29 nov. 2017.

TEATRO DOS SENTIDOS. Disponível em <www.teatrodossentidos.com>. Acesso em: 30 de Nov. 2017(site temporariamente em manutenção).

ACESSIBILIDADE CULTURAL PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA – BENEFÍCIOS PARA TODOS

Viviane Panelli Sarraf[1]

RESUMO

O presente artigo apresenta informações contextuais, conceitos, diretrizes e reflexões sobre os direitos culturais das pessoas com deficiência; e propõe uma definição de alguns parâmetros sobre o conceito de Acessibilidade Cultural, relacionando-os com as práticas de Mediação e Comunicação Sensorial atualmente realizadas por instituições culturais brasileiras e estrangeiras. Além disso, este texto discute a prática da Curadoria Acessível como estratégia de elaboração de projetos culturais participativos, por meio da apresentação de fundamentos teóricos e empíricos atuais.

Palavras-chave: Pessoas com Deficiência. Direitos Culturais. Acessibilidade Cultural. Curadoria Acessível. Projetos Participativos.

ABSTRACT

The present article “Cultural Accessibility for People with Disabilities - benefits for all” presents contextual information, concepts, guidelines and proposes reflections about the cultural rights of people with disabilities; proposes a definition and some parameters on the concept of Cultural Accessibility and it relations with the Mediation and Sensorial Communication practices currently performed by Brazilian and foreign cultural institutions and discusses the practice of Accessible Curatorship, as a strategy for the design of participatory cultural projects, through the presentation of current theoretical and empirical foundations.

Keywords: People with Disabilities. Cultural Rights.Cultural Accessibility.Accessible Curatorship.Participatory Projects.

1 Pós-Doutora em Museologia pela USP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Diretora-Fundadora da Museus Acessíveis; e Coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa de Acessibilidade em Museus (GEPAM). E-mails: vsarraf@gmail.com (assuntos acadêmicos) e viviane@museusacessiveis.com (assuntos profissionais)

DIREITOS CULTURAIS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

O acesso à cultura é um direito do cidadão. A Declaração Internacional de Direitos Humanos (1948), documento de referência para garantia dos direitos do homem, afirma, no artigo 27, que: "Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios". Isso significa que todos os indivíduos, independentemente de sua origem, classe social, experiência prévia, condição congênita, aquisição de deficiência ou quaisquer outros fatores socioeconômicos que os identifiquem como minorias, têm o direito de usufruir das manifestações e bens culturais.

Nesse sentido, promover a acessibilidade nos espaços culturais para pessoas com deficiência e novos públicos e propiciar a eles o protagonismo é trabalhar pela garantia do direito de participação de todo ser-humano na vida cultural da comunidade.

As adequações promovidas pelo conceito de acessibilidade não são necessidades exclusivas das pessoas com deficiência física, visual, auditiva, múltipla e intelectual; pelo contrário, a maioria dos resultados das adequações acessíveis nas diversas esferas dos ambientes, produtos e serviços traz benefícios para toda a comunidade. Um exemplo bastante evidente é a substituição de degraus por rampas em ambientes com desnível – essa solução, além de tornar o espaço acessível para as pessoas em cadeiras de rodas, facilita a locomoção de pessoas idosas ou com mobilidade reduzida, adultos com carrinhos de bebê e pessoas com carrinhos de compra ou de transporte de materiais, por exemplo.

O conceito de acessibilidade universal está originalmente relacionado à concepção de ambientes, serviços e produtos que considerem o uso de todos os indivíduos, independentemente de suas limitações físicas, sensoriais e intelectuais.

Na Norma Brasileira de Acessibilidade – NBR 9050, documento regulamentado pelas leis de inclusão e acessibilidade brasileiras desde a década de 1990, o conceito de acessibilidade é definido como:

> Possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida. (ABNT,NBR 9050, 2015,p. 2)

Entretanto, com todas as conquistas sociais, filosóficas e éticas do Movimento Internacional de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência podemos afirmar que esse conceito não está ligado somente a condições de acesso e compreensão. A acessibilidade extrapola a dimensão técnica e passa a simbolizar um conjunto de direitos e de qualidade de vida indispensável no desenvolvimento da pessoa com deficiência. Nesse sentido, a Lei Brasileira de Inclusão de 2015 propõe uma nova definição para o conceito: "Acessibilidade é o direito que garante à pessoa com deficiência viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social" (LBI, 2015, artigo 53).

No universo da cultura, podemos afirmar a existência de um conceito de Acessibilidade Cultural que pressupõe que os espaços públicos e privados que acolhem os diferentes tipos de produção cultural como exposições, espetáculos, audiovisual, cursos, oficinas, eventos e todos os demais tipos de ofertas, devem oferecer um conjunto de adequações, medidas e atitudes que proporcionem bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência, beneficiando públicos diversos.

Para que os espaços culturais sejam plenamente acessíveis, é necessário criar e adequar espaços, serviços e produtos que promovam oportunidades equitativas para todos os públicos, independentemente da condição física, comunicacional e intelectual das pessoas.

Dentro desse universo, precisamos sempre considerar as pessoas com deficiência como público alvo beneficiário principal, uma vez que esses são os indivíduos que demandam mais adequações e mudanças nos espaços, serviços e produtos culturais. Entretanto, outras pessoas com condições físicas, comunicacionais, intelectuais e psíquicas permanentes ou temporárias singulares também são beneficiados pelas adequações de acessibilidade.

Para viabilizar tais adequações e parâmetros de forma que sejam incorporados progressivamente na política de atuação das instituições, além de conhecer e aplicar as diretrizes presentes na legislação e nas normas nacionais e internacionais, é necessário desenvolver estratégias para que a linguagem das manifestações culturais consideradas diferentes formas de fruição cultural e novos parâmetros de formação de público em constante mudança. Apesar de ser uma diretriz muito recente, algumas instituições começaram a desenvolver ações dessa natureza, como o Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, que organizou, por meio de seu Comitê de Acessibilidade (composto por colaboradores de diversas áreas do próprio instituto), uma edição do evento interno "Café com Libras" (sensibilização sobre acessibilidade para público surdo e com deficiência auditiva), destinada aos curadores das exposições realizadas no ano de 2016; e o centro

cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, que realizou em 2017 um curso de formação em Acessibilidade Cultural para a equipe de educação e de comunicação e para produtores culturais ganhadores do edital de ocupação do espaço.[2]

Durante muitos séculos, as manifestações e ações culturais foram destinadas quase exclusivamente para indivíduos adultos, com nível intelectual alto, locomoção e percepção integral (sem limitações visuais, auditivas, intelectuais e físicas). Mas, nas últimas décadas, principalmente após a primeira metade do século XX, o surgimento de um novo público de cultura, com perfis e faixas etárias diferentes, deficiências e diferenças, trouxe novos desafios para essa área.

O desenvolvimento de ações de acessibilidade para pessoas com deficiência e novos públicos em espaços e produções culturais é uma demanda que vem se tornando cada vez mais presente no universo da cultura. Museus, teatros, salas de cinema, centros culturais e casas de espetáculos espalhados pelos cinco continentes, dos mais conhecidos aos recém-abertos, passaram a considerar as pessoas com deficiência, os idosos, as famílias com bebês e crianças pequenas, as pessoas com doenças graves e sofrimento psíquico como parte importante de seu público; e, para garantir o acolhimento e a fidelização dessas pessoas, esses lugares passaram a propor novas formas de concepção de espaços, estratégias de comunicação e mediação que tornem suas ofertas mais equitativas.

ACESSIBILIDADE CULTURAL, MEDIAÇÃO E COMUNICAÇÃO SENSORIAL

Para que as instituições culturais sejam universalmente acessíveis, elas devem oferecer a todos os visitantes pleno acesso aos seus espaços e conteúdos, independentemente das condições sociais, sensoriais, cognitivas ou físicas dessas pessoas.

O conceito de acessibilidade é muito abrangente. Em um momento inicial do surgimento do termo, no âmbito do Movimento Internacional de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência, na década de 1980, foi compreendido como eliminação de barreiras físicas/arquitetônicas de um espaço construído. Posteriormente, foi definido como possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento de produtos e serviços gerais. Atualmente, a acessibilidade é compreendida como direito de vida independente, exercício de direitos de cidadania e participação social.

No âmbito do acesso aos espaços e ações culturais, a acessibilidade

2 Conheço essas ações por ter participado como debatedora e como formadora dos eventos a convite das instituições.

deve ser considerada de forma universal para que as pessoas com deficiência e outros públicos sejam beneficiados por novas concepções que melhorem o acesso físico, comunicativo, informacional, atitudinal e a fruição para garantir experiências inclusivas e que corroborem com a diversidade cultural e humana.

O Manual de Accesibilidad e Inclusión en Museos y Lugares del Patrimonio Cultural y Natural, organizado por Antonio Espinosa Ruiz e Carmina Bonmatí Lledó[3], do Vilamuseu, Vila Joiosa, Espanha – um dos museus de maior referência em acessibilidade do mundo – apresenta uma reflexão bastante pertinente em relação à insegurança que a aplicação dos princípios de acessibilidade nos espaços e produções culturais pode causar em gestores e profissionais pouco familiarizados com o tema.

> Muitos profissionais de museus têm algumas ideias equivocadas sobre a aplicação integral da acessibilidade. Questões como: É mais caro? Vai alterar meu estilo de design? Vai complicar minha gestão? Pode ser prejudicial ou menos cômoda para os visitantes normais?
>
> Mas o que é um visitante normal? Se algo que caracteriza a sociedade é precisamente sua diversidade, que é a norma e não a exceção da dimensão humana. Assim, não se trata de integrar no museu os que são diferentes, mas partir do pressuposto de que todos somos, todos temos capacidades e necessidades diferentes. (RUIZ Y LLEDÓ, 2013, p. 19, tradução nossa)

No universo cultural brasileiro, recentemente foi criado o termo "Acessibilidade Cultural", que já ganhou algumas definições por diferentes autores. Na minha definição[4], Acessibilidade Cultural é "um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem estar, acolhimento e acesso a fruição cultural para pessoas com deficiência beneficiando públicos diversos" (LOURENÇO; FARES; RODRIGUES; VIDAL; SARRAF, SARRAF, 2014,2016 p.93)

Para que a Acessibilidade Cultural deixe de ser uma promessa eterna ou uma preocupação sem solução factível no discurso dos gestores e produtores e transforme-se em uma condição inerente à produção cultural, é necessário considerar medidas que respeitem e garantam os direitos culturais das pessoas com deficiência, a importância de sua participação na criação de ofertas acessíveis e considerem o Desenho Universal na adequação de ambientes, produtos e serviços.

3 Diretor e Responsável pelo Departamento de Educação e Ação Cultural do Vilamuseu.

4 Criada em 2014, por demanda de alunos da disciplina, Acessibilidade em Museus, que ministrei no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

O Desenho Universal é um conceito criado por um grupo de engenheiros e arquitetos, liderado por Ron Mace nos Estados Unidos da América, na década de 1970. O Desenho Universal propõe que os produtos e ambientes sejam criados e adequados para serem usados por todos os indivíduos sem necessidade de adaptação ou recurso exclusivo para pessoas com deficiência.

O Desenho Universal como parâmetro para o desenvolvimento de medidas que garantam o acesso para todos os públicos dos espaços e ações culturais permite que as adequações físicas, comunicacionais, atitudinais, de fruição e a criação de novas estratégias de atração de público sejam adequadas para todas as pessoas, independente de suas características pessoais, idade, ou habilidades. Os princípios desse conceito consideram uma escala larga de preferências e de habilidades individuais e sensoriais dos usuários para que qualquer ambiente ou produto possa ser alcançado, manipulado e usado, independentemente do corpo, postura, mobilidade, aptidões sensoriais e intelectuais do indivíduo.

> O Desenho Universal não é uma tecnologia direcionada apenas aos que dele necessitam; é desenhado para todas as pessoas. A ideia é, justamente, evitar a necessidade de ambientes e produtos especiais para pessoas com deficiências, assegurando que todos possam utilizar com segurança e autonomia os diversos espaços, serviços e produtos. (CARLETTO; CAMBIAGHI, 2008)

Podemos exemplificar os benefícios empíricos do Desenho Universal usado na adequação de ambientes, produtos e serviços culturais, para benefício de pessoas com deficiência, idosos, crianças pequenas e outros indivíduos, com as seguintes constatações:

- As adequações físicas, como rampas, elevadores, pavimentos sem degraus, passagens e portas mais largas, altura de balcões mais baixa e sanitários maiores, beneficiam as famílias com bebês e crianças pequenas e pessoas com dificuldade de locomoção temporária e proporcionam um percurso ergonômico para todos os indivíduos.
- As adequações de comunicação, como legendas em português em filmes e vídeos, audiodescrição, materiais de mediação multissensoriais, guias de visitação auditivos e multimídia, melhoram as visitas de crianças em fase de alfabetização, de imigrantes que ainda não são fluentes na língua portuguesa e de pessoas que possuem diferentes formas de conhecer o patrimônio cultural.
- A eliminação de barreiras de atitude nas formas de relacionamento

com o público contribui para um ambiente mais acolhedor e convidativo para todos os visitantes, independentemente de suas diferenças sociais e preferências individuais.

Figuras 1 e 2: Projeto Educativo para Todos com recursos de comunicação sensorial e acessibilidade baseada na Mediação Sensorial e Desenho Universal – Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte, Minas Gerais.



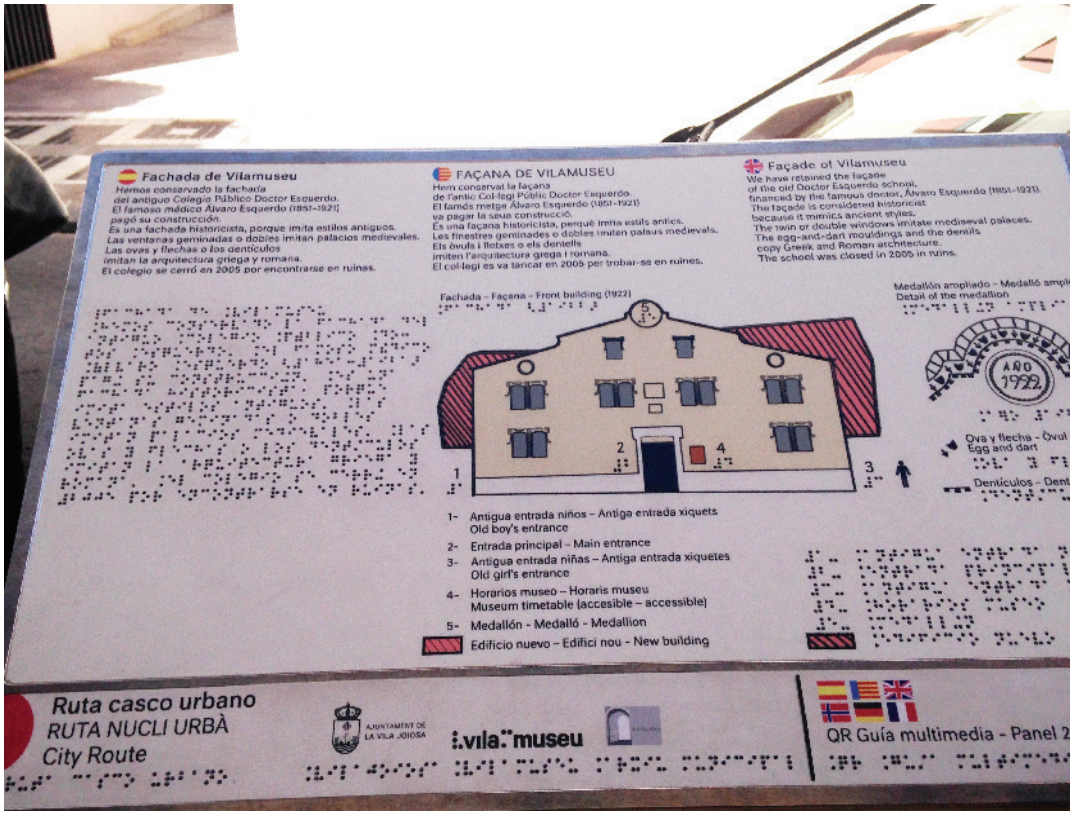


Crédito de Imagens: Viviane P. Sarraf, 2016.

Além do espaço (museu, centro cultural, casa de espetáculo, teatro, cinema, monumento e espaços abertos) que acolhe as coleções e produções culturais diversas, é necessário garantir que o público tenha opções acessíveis nos serviços e produtos do entorno, necessários para sua informação e locomoção. Para, isso devemos considerar todas as formas de acesso ao local onde ocorre a oferta, como: a informação sobre os recursos de acessibilidade oferecidos em canais de comunicação diversos (websites, releases, convites acessíveis, folhetos, divulgação em redes sociais); o percurso de chegada e as condições de acessibilidade no entorno, como opções de transporte, alimentação, estacionamento; e presença de outras ofertas culturais nas imediações.

Figuras 3, 4 e 5- Entrada livre de barreiras do Vilamuseu, com fachada histórica e tombada, painel de rua com informações sobre a fachada histórica acessível em relevo, braille e diferentes idiomas com acesso por QRCode e área de recepção com guarda-volumes acessível. Vilamuseu – Vila Joiosa – Espanha.







Crédito de Imagem: Viviane P. Sarraf, 2016.

Podemos citar como exemplo de disseminação da informação sobre as ofertas de acessibilidade nos espaços culturais da cidade de São Paulo

o Guia de Acessibilidade Cultural da Cidade de São Paulo, um projeto criado pelo Instituto Mara Gabrilli com o objetivo de reunir e divulgar os recursos e ofertas acessíveis para pessoas com deficiência, pois muitos desses espaços não sabiam como tornar pública essa informação de forma eficiente. As pessoas podem acessar o guia pela internet e pesquisar os espaços culturais por região geográfica ou por tipo de oferta (cinemas, teatros, centros culturais, bibliotecas, museus e casas de espetáculos). Cada espaço conta com uma avaliação completa que informa se há acessibilidade para pessoas com deficiência visual, auditiva, intelectual e física e descreve os serviços e adequações disponíveis.[5]

Uma instituição cultural que deseja ser referência em Acessibilidade Cultural deve atender toda a diversidade de públicos em todas as suas ofertas. Nesse sentido, as áreas de curadoria, ação educativa, programas comunitários e comunicação têm papel-chave na construção de estratégias de acesso intelectual ao conteúdo das produções culturais como exposições, espetáculos, cursos, seminários e oficinas.

Não basta que profissionais de arquitetura, cenografia, design de exposições e ambientes culturais eliminem as barreiras físicas dos espaços. A eliminação das barreiras comunicacionais, de fruição e atitudinais são atribuições dos produtores, diretores, curadores, artistas, mediadores de oficinas, programadores e educadores, pois esses profissionais possuem conhecimentos e experiências que permitem propor, criar e desenvolver manifestações, discursos, recursos e atividades de mediação acessíveis e multissensoriais que permitam a fruição para os vários sentidos de percepção.

A interação multissensorial com as produções, exposições, espetáculos e ações educativas apresenta benefícios que se estendem a outros visitantes, que podem utilizar suas diferentes percepções para fruir das manifestações culturais.

Mesmo sabendo que nós, seres humanos, percebemos o mundo por meio de todos os nossos sentidos e temos diferentes habilidades, as manifestações, produções e estratégias de mediação cultural permanecem explorando excessivamente a visão e a capacidade intelectual, deixando de lado toda a riqueza de relações que podem ser estabelecidas de maneira acessível e inclusiva, sem discriminações condicionadas às capacidades dos indivíduos.

No caso do público com deficiência, muitos indivíduos só conseguem ter acesso às manifestações culturais e propostas de mediação por meio

5 O Guia de Acessibilidade Cultural da Cidade de São Paulo está disponível em:<http://acessibilidadecultural.com.br/>.

de recursos de comunicação e atividades educativas concebidas especialmente para suas necessidades. Como exemplos, podemos citar os recursos adequados de acesso às produções culturais para pessoas com diferentes deficiências:

- Pessoas cegas e com baixa visão: audiodescrição, transcrição de textos em Braille ou caracteres ampliados com alto contraste, recursos táteis e multissensoriais, sinalização tátil e ampliada.
- Pessoas surdas e com deficiência auditiva: tradução em Libras, legendas em português e estenotipia[6].
- Pessoas com Surdocegueira: transcrição de textos em Braille, estenotipia Braille, recursos táteis e multissensoriais e acompanhamento de Guia-Intérprete.
- Pessoas com deficiência intelectual: textos redigidos sob o código de Leitura Fácil[7], atividades práticas com recursos sensoriais e oficinas criativas.
- Pessoas com transtorno do espectro autista: ambiente tranquilo, silencioso, com equilíbrio de estímulos sensoriais e com poucas pessoas. Informações oferecidas de forma escalonada.

Entretanto, para eliminar as barreiras de acesso à fruição das produções culturais, é necessário o uso de criatividade, de recursos multissensoriais, multimodais e formas de comunicação alternativas, para que sejam encontradas soluções que beneficiem todos os públicos e progressivamente dispensem as adequações exclusivas. Na prática significa, por exemplo, elaborar uma exposição, independentemente de sua temática e conteúdo, com eliminação de barreiras físicas (mobiliário e layout acessíveis a pessoas em cadeira de rodas, mobilidade reduzida e baixa estatura); com recursos táteis e sensoriais; com textos em leitura fácil com caracteres ampliados e alto contraste; com vídeos com legendas em português e janela de Libras; e ambientes com equilíbrio de estímulos sensoriais (sons, luzes, projeções) integrados ao projeto expositivo. Em uma iniciativa com essas características, é possível garantir o acesso das pessoas com deficiência, mobilidade reduzida, perdas sensoriais, transtornos de desenvolvimento e convívio, dificuldades de aprendizagem, beneficiando o público geral.

6 Técnica de digitação que consiste em registrar depoimentos, audiências, debates, palestras por escrito/digitalizado com a mesma velocidade em que é falado e simultaneamente. Para isso, utiliza o estenótipo, um teclado especial com 24 teclas. Essas teclas podem ser batidas ao mesmo tempo, oferecendo uma infinidade de combinações.

7 Diretrizes para escrita de textos, proposta pela Inclusion Europe,que considera as dificuldades de leitura de pessoas com deficiência intelectual, problemas de aprendizagem, deficiência auditiva, pouca formação, crianças e idosos. O Código de Ética de Leitura Fácil está disponível em <http://www.plenainclusion.org/>.

Figuras 6, 7, 8 e 9– Exposições com projeto expográfico e recursos de mediação acessíveis para todos os visitantes. Diálogos Ausentes e Ocupação Cartola – Itaú Cultural, Esculturas Táteis – Museu Lasar Segall e Centro de Memória Dorina Nowill. São Paulo, Brasil.









Crédito de Imagens: Viviane P. Sarraf, 2015 e 2016 e Fundação Dorina Nowill para Cegos, 2013.

A formação de público é um dos principais desafios dos espaços culturais e da produção cultural e tem como agravante a crise econômica, política e educacional que o Brasil enfrenta nesse momento (de 2013 até o presente). A Acessibilidade Cultural, nesse contexto, pode ser uma aliada nas inovações necessárias e na reinvenção da produção cultural, criando espaços acolhedores e ergonômicos, discursos mais democráticos e recursos de comunicação e mediação multissensoriais que consideram novos públicos e novas formas de acessar e fruir espaços, serviços e produtos culturais.

CURADORIA ACESSÍVEL[8] COMO SOLUÇÃO PARTICIPATIVA

A criação de projetos e propostas com Curadoria Acessível é uma alternativa inovadora e com resultados de amplo alcance, que tem se mostrado exitosa no desenvolvimento de ações de Acessibilidade Cultural nas instituições e junto aos produtores culturais.

Nesse contexto, consideramos "Curadorias Acessíveis" aquelas que desenvolvem projetos culturais com participação efetiva de representantes do público alvo destinatário, em todas as etapas criativas, decisivas e na produção das ações, com objetivo de criar novas linguagens e estratégias de fruição sob o ponto de vista do usuário.

A Curadoria Acessível de caráter participativo é uma prática bem recente que vem se desenvolvendo pioneiramente em instituições museológicas e em centros culturais com vocação para exposições, mas também já vem sendo utilizada em projetos de oficinas e produtos culturais.

Nos museus e centros culturais a proposta de desenvolvimento de uma metodologia de curadoria acessível por meio da participação de indivíduos representantes de um perfil de público específico emerge da necessidade de criar vínculos de pertencimento com esses indivíduos, com o objetivo de possibilitar a criação de sentidos para o patrimônio cultural em seu desenvolvimento cultural e humano.

Já existe um tímido conjunto de museus, exposições e programas de ação educativa criado com a participação efetiva de indivíduos representantes dos novos públicos de cultura, como pessoas com deficiência, idosos, crianças pequenas, jovens, populações do entorno ou comunidade e os povos nativos (no Brasil, as etnias indígenas).

8 Terminologia e definição criadas por mim e utilizada como título de minha pesquisa de Pós-Doutorado *Curadorias Acessíveis: propostas de exposição e extroversão centradas na relação de diferentes públicos com o patrimônio cultural*, desenvolvida entre 2013 e 2016, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

Nessas ações, representantes desses públicos trabalham em conjunto com os profissionais dos espaços culturais, compartilhando responsabilidades e decisões. Essa é uma forma inusitada de promover aproximação e obter mais informações sobre esses visitantes. Os projetos de exposição, ação educativa, criação de museus, banco de memória oral e outros tipos de propostas de preservação do patrimônio cultural resultantes dessa abordagem concretizam as diretrizes da Acessibilidade Cultural, atendendo às necessidades e aos anseios dos públicos alvo das ações e ampliando os resultados para outros públicos.

As instituições que promovem o envolvimento do público nos procedimentos museológicos de pesquisa, coleta, salvaguarda e ação cultural até então reservados unicamente ao conhecimento e tomada de decisão de profissionais altamente especializados admitem que os indivíduos que formam seu público possuem conhecimentos e habilidades válidas para auxiliá-los a preservar e comunicar o patrimônio cultural, que, por sua vez, pertence à comunidade. É uma nova postura, que investe nos benefícios de compartilhar o poder de decisão sobre o que é patrimônio e como apresentá-lo aos seus pares, levando em consideração os conhecimentos de indivíduos da sociedade.

No Plano Setorial de Museus[9],é possível encontrar várias afirmações que dizem respeito à garantia dos direitos de acesso e participação da sociedade na construção do patrimônio.

Sobre a participação de membros da comunidade nos processos de curadoria de coleções e ações culturais, o documento afirma que é necessário promover a "Consolidação de estratégias de exposição e comunicação que conjuguem mostras itinerantes e utilização de meios midiáticos comunitários que promovam a interação com a população, inclusive no processo de elaboração da exposição" (PLANO NACIONAL SETORIAL DE MUSEUS, 2010).

A dimensão participativa nas práticas curatoriais traz como benefício a fidelização e formação de novos públicos, que potencializam a função social dos espaços e produções culturais, colaborando com o desenvolvimento do pertencimento, com a criação de sentidos e com o uso e apropriação de seus ambientes e resultados para finalidades de convívio, lazer e crescimento cultural.

A seguir, apresentaremos e analisaremos brevemente três projetos de Curadoria Acessível, com participação de pessoas com deficiência na concepção e produção, realizados recentemente no Brasil e na Inglaterra.

9 Integra o Plano Nacional de Cultura e foi redigido e monitorado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), um dos órgãos pertencentes ao Ministério da Cultura.

Os projetos escolhidos para mostrar os resultados positivos da Curadoria Acessível foram realizados com diferentes tipos de produção cultural: programa de ação educativa, exposição de arte contemporânea e cinema, em museus e centros culturais, por iniciativa de profissionais, artistas e coletivos de artistas e ações sociais.

PROGRAMA DEFICIENTE RESIDENTE – MUSEU DO FUTEBOL (SÃO PAULO, BRASIL)

O programa de residência para pessoas com deficiência intitulado Deficiente Residente foi criado em 2010, um ano após a inauguração do Museu do Futebol, pelos então coordenadores do programa educativo Laerte Machado e Ialê Cardoso. O projeto foi elaborado para atender às demandas da equipe de educadores que solicitavam mais oportunidades de formação para atendimento aos visitantes com diferentes deficiências e atividades que proporcionassem um convívio mais intensivo com representantes desse público. Segundo Ialê Cardoso, o programa tinha como objetivo inicial "aprender melhor como lidar, construir relações sólidas com público com deficiência e aumentar os recursos acessíveis oferecidos na primeira versão do Programa de Acessibilidade do Museu do Futebol (PAMF)". (CARDOSO, registro de entrevista em áudio, 2015)[10]

Até 2015, o Museu do Futebol promoveu cinco edições do Programa, convidando a cada ano representantes do público de pessoas com deficiência: cegos e pessoas com baixa visão, surdos, pessoas com deficiência intelectual, pessoas com deficiência física e pessoas com sofrimento psíquico. Em 2016, o Programa realizou um ano de balanço e avaliação, convidando os residentes das edições anteriores para voltarem ao Museu e avaliarem os resultados dos primeiros cinco anos do projeto. Em 2017, houve uma nova proposta de residência, com público de terceira idade.

Cada edição do Deficiente Residente contou coma participação de dois colaboradores remunerados, selecionados por meio de edital, que trabalharam durante um semestre com as equipes de educação e atendimento ao público. Durante esse período, avaliaram os recursos e estratégias de acessibilidade existentes no Museu e criaram propostas, recursos e atividades acessíveis para serem utilizados em visitas e eventos para diferentes públicos.

Os resultados do Programa excederam os objetivos iniciais: os residentes surdos ofereceram um curso básico de Libras; os residentes com deficiência intelectual propuseram conversas sobre relacionamento e

10 Entrevista concedida por ocasião da pesquisa de Pós Doutorado "Curadorias Acessíveis" no ano de 2015 durante a realização de visita técnica ao Museu do Futebol .

comunicação com seus pares; os participantes com deficiência física criaram jogos e atividades que podem ser facilmente usados por pessoas com diferentes disposições físicas.

A primeira edição, realizada em 2010, que contou a participação de pessoas com deficiência visual, somou resultados que extrapolaram a eliminação de barreiras atitudinais e criação de novos recursos e atividades acessíveis. Os questionamentos e discussões suscitados pelos residentes inspiraram o ex-curador do Museu, Leonel Kaz, a criar uma exposição sobre diferentes maneiras de perceber o jogo de futebol. A mostra temporária, intitulada "Olhar com outro olhar", apresentou algumas modalidades de jogo de futebol adaptadas para cegos, como o Futebol de Cinco, com diferentes propostas de fruição por meio dos sentidos do tato, audição e sinestesia e com diferentes formas de comunicação como audiodescrição, Libras e escrita Braille. Todos os visitantes eram desafiados a conhecer a exposição com vendas nos olhos e se orientado pela rota de piso tátil.

EXPOSIÇÃO AUTO AGENTS[11] – BLUECOAT LIVERPOOL CENTRE FOR CONTEMPORARY ARTS (LIVERPOOL, INGLATERRA)

Auto Agents foi uma exposição temporária realizada no final de 2016 no Centro Cultural Bluecoat, com curadoria do coletivo "AaA", formado por cinco pessoas com deficiência intelectual em parceria com a artista e ativista Jade French. A proposta da curadoria apresentava discussões sobre o significado de ser independente ao tomar suas próprias decisões, discussão presente nas propostas do coletivo, provenientes de suas experiências em torno da falta de escolha e excesso de controle comuns ao cotidiano das pessoas com deficiência intelectual.

A exposição contou com uma seleção de obras de arte contemporânea de artistas ingleses e apresentou novos trabalhos de artistas do estúdio The Royal Standard, em Liverpool, comissionados pelos curadores: uma obra de arte interativa de James Harper que possibilitava aos espectadores controlar uma escultura por meio de vários mecanismos independentes; e um livro desenhado por Mark Simmonds de edição limitada, que apresentava várias formas de leitura e possibilidades de interação nas páginas impressas.

A proposta de exposição com curadoria acessível integrou as atividades empíricas da pesquisa de doutorado de Jade French na Universidade de Leeds.

O projeto teve uma repercussão muito boa e chegou a gerar interesse da mídia espontânea, com reportagens locais enfatizando a temática da

11 Informações, imagens e link para sobre a exposição disponíveis no site da pesquisadora, artista e escritora Jade French : <http://www.jade-french.com/auto-agents.html>.

curadoria sobre o direito de escolha e decisão das pessoas com deficiência intelectual, um tema polêmico e de difícil discussão na sociedade.

OFICINA DE CINEMA ACESSÍVEL – SESC VILA MARIANA

A Oficina de Cinema Acessível[12], concebida pelo Coletivo Grão de Arte e Cidadania, foi realizada entre abril e junho de 2017, no SESC Vila Mariana, em São Paulo.

O Grão[13]é um coletivo de artistas e educadores que trabalha, desde 2012, no desenvolvimento de uma metodologia de criação de diálogos estéticos significativos.

O projeto teve como objetivo investigar a construção de uma obra cinematográfica acessível ao público com deficiência visual e auditiva, sem o uso de tecnologias assistivas como audiodescrição, janela de Libras e legenda para surdos e ensurdecidos (LSE) ou Closed Caption[14] como única solução de acessibilidade comunicacional possível.

O processo de seleção de candidatos foi aberto para pessoas com e sem deficiência, ou como o próprio coletivo afirma: "pessoas com diferentes identidades sensoriais"(Coletivo Grão, 2017 - Página do Facebook e página do SESC Vila Mariana/Divulgação da Oficina). O curso tinha 40 vagas distribuídas em 2 módulos concomitantes: 20 vagas para o Módulo Técnico destinadas aos interessados em noções de roteiro, gravação de imagem e som, iluminação e montagem; e 20 vagas para o Módulo de Interpretação destinadas aos interessados em noções de construção de personagem e interpretação para a câmera.

Durante o curso, foi criado, produzido e filmado um filme de longa metragem intitulado "De Escuros e Silêncios"[15], uma releitura do clássico Romeu e Julieta, de William Shakespeare. O fechamento da oficina, em junho de 2017, consistiu em uma exibição do filme, no Teatro do Sesc Vila Mariana, com bate-papo sobre o processo criativo com os participantes.

Essa iniciativa, pioneira no Brasil, propôs-se a refletir sobre e criar estratégias para considerar as diferentes formas de fruição e comunicação de pessoas com deficiências sensoriais na linguagem das produções audiovisuais. Essa é uma discussão polêmica, que não costuma gerar empatia e com escassas propostas empíricas no universo do cinema e do teatro, pois

12 Informações sobre a oficina disponíveis no endereço: <https://www.sescsp.org.br/aulas/116596_CINEMA+ACESSIVEL>.
13 Informação presente na página do Coletivo Grão no Facebook: <https://www.facebook.com/graoarteecidadania/?fref=mentions>.
14 Legendas em português, que, além dos diálogos convencionais, nomeiem os personagens dos diálogos e falas e forneçam informações sobre sonoplastia e trilha sonora.
15 Trailler do filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YhpVFg4zW8I&feature=youtu.be>.

ainda existe uma barreira atitudinal relacionada à criação autoral individual, de difícil superação nessa área.

CONCLUSÕES FINAIS

Considerando as informações e análises apresentadas neste artigo e o atual cenário das produções e espaços culturais, podemos afirmar que desde o início do século 21 ocorreu um grande crescimento da oferta de ações culturais acessíveis em espaços de todo o país e também da conscientização de gestores e profissionais da área em relação à importância da promoção da inclusão cultural das pessoas com deficiência e dos benefícios que a Acessibilidade Cultural proporciona aos demais públicos usuários dos equipamentos e projetos culturais.

Podemos também constatar que existe uma consciência por parte de gestores, profissionais, artistas, produtores e curadores em relação à necessidade de oferecer recursos mínimos de acessibilidade às pessoas com deficiência em produções culturais. Os profissionais que não tiveram a oportunidade de participar de projetos culturais acessíveis têm mostrado uma postura bastante positiva e colaborativa para escutar, aprender, observar e propor soluções acessíveis que, em muitos casos, são de grande relevância.

Entretanto, ainda carecemos de políticas públicas que viabilizem ações de formação, acesso à informação, incentivo financeiro e divulgação, a fim de que profissionais e gestores de órgãos públicos e privados tenham oportunidades e adquiram conhecimento suficiente para desenvolver propostas acessíveis. As políticas institucionais também devem ser desenvolvidas e regulamentadas para que não ocorra nenhum retrocesso ou paralisação das ações de acessibilidade existentes nos espaços culturais, mesmo com o enfrentamento de crises financeiras e políticas.

A participação de pessoas com deficiência e de representantes de novos públicos em propostas de curadorias acessíveis resulta na mudança das linguagens e dos modelos tradicionais de produção, possibilitandoo conhecimento e o diálogo com as necessidades e anseios desses indivíduos por meio do protagonismo e da criação de novos projetos.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 9050:* Norma Brasileira 9050-Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaçose equipamentos urbanos. Rio de Janeiro, 2015.

CARDOSO, I. P.; CONTINELLI, M.; MENDE, T. O. Deficiente Residente: uma experiência atitudinal. In: CURY, M. X. *Fronteiras Regionais e Perspectivas Nacionais:* Seminário Interdisciplinar em Museologia. Blumenau: Fundação Hermann Hering, 2014.

CARLETTO, A. C.; CAMBIAGHI, S. *Desenho universal:* um conceito para todos. São Paulo: Instituto Mara Gabrilli, 2008.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DE DIREITOS HUMANOS (1948). Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>Acesso em: maio. 2013.

FRENCH, J. *Auto Agents* Disponível em: <http://www.jade-french.com/auto-agents.html> Acesso em: set. 2017.

GRÃO COLETIVO DE ARTE E CIDADANIA. Disponível em: <https://www.facebook.com/graoarteecidadania/?fref=mentions>. Acesso em: set. 2017.

INSTITUTE FOR HUMAN CENTERED DESIGN (2012). Our history. Disponível em: <http://humancentereddesign.org/about-us/ our-history>. Acesso em: jun.ho 2015.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. *Plano Nacional Setorial de Museus - 2010/2020*. Brasília, DF, MinC/Ibram. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>. Acesso em: mar. 2014.

BRASIL. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência*, de 2015. Brasília, DF. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm>. Acesso em: set. 2017.

LOURENÇO, M. F.; FARES, D. C.; Rodrigues, J. KISTLER, F. L. V., SARRAF, V. P. *Estudo exploratório sobre o acesso aos museus da Universidade de São Paulo.* Revista Museologia e Patrimônio (Vol 9) n. 1, 2016.

RUIZ, A. E.; LLEDÓ, C. B. *Manual de accesibilidad e inclusión em museos y lugares del patrimônio cultural y natural*. Asturias: Ediciones Trea, 2013.

SARRAF, V. P. *Acessibilidade em Espaços Culturais:* mediação e comunicação sensorial. São Paulo: EDUC – FAPESP, 2015.

SARRAF, V. P. *Cultura acessível:* curadoria, comunicação e formação de publico (texto da palestrante). São Paulo: Itaú Cultural e Centro de Memória Bunge, 2015. Publicado no website do Itaú Cultural. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/texto-introdutorio-ao-curso-das-jornadas-culturais-do-mes-setembro-cultura-acessivel-curadoria-comunicacao-e-formacao-de-publico>.

Acesso em: set. 2017.

SARRAF. V. P.; BRUNO, M. C. O. Cultural Heritage, Participation and Access**.** *Museum International*, v. 65, p. 93-105, 2015.

SARRAF. V. P.; BRUNO, M. C. O. Curadorias Acessíveis: Participação e Acesso ao Patrimônio Cultural. Anais (recurso eletrônico). 2º Seminário Brasileiro de Museologia,/ v.2, (GT 2, GT 12, GT 16 e GT 22), Recife, PE, museu do Homem do Nordeste, 16 a 20 de novembro de 2015. p. 35-55

SARRAF, V. P. Acessibilidade para pessoas com deficiência em espaços culturais e exposições: inovação no design de espaços, comunicação sensorial e eliminação de barreiras atitudinais. In: CARDOSO, E.; CUTY. J. (Org.). *Acessibilidade em Ambientes Culturais*. Porto Alegre: Marca Visual, v. 01, 2012, p. 60-79.

SARRAF, V. P. Acessibilidade em espaços culturais: acessibilidade cultural na prática. *Guia de Acessibilidade Cultural/SP*. São :Paulo: Instituto Mara Gabrilli, 2014, v. 2. Disponível em: <http://acessibilidadecultural.com.br/artigos/artigo.php?id=423&/acessibilidade-em-espacos-culturais-acessibilidade-cultural-na-pratica>. Acesso em: set. 2017.

SESC SÃO PAULO. *Ações para a cidadania-Cinema Acessível* (2017). Disponível em <https://www.sescsp.org.br/aulas/116596_CINEMA+ACESSIVEL>. Acesso em: set. 2017.

PENSANDO A ACESSIBILIDADE

Ana Amália Tavares Bastos Barbosa[1] e Moa Simplício[2]

RESUMO

Neste texto discutiremos a produção, participação e formação cultural pela e para a pessoa com deficiência, baseando-nos em nossas experiências pessoais e profissionais. Trataremos de alguns conceitos e pensamentos a respeito da formação de público considerado não usuais em espaços culturais e ainda abordaremos os termos "inclusão" e "acessibilidade" no universo abrangente do direito à cultura e ao lazer por e para pessoas com ou sem deficiência.

Palavras-chave: Acessibilidade. Inclusão. Cultura.

ABSTRACT

In this text we will discuss the production, participation and cultural learning by and for the disabled based on our personal and professional experiences. Some concepts and thoughts about the construction of a public considered unusual to cultural spaces. And we will also discuss the words accessibilitty and inclusion in the worldwid universe of rights towards lesure and culture by the disabled or not.

Keywords: Accessibitty, inclution, Culture.

1 Ana Amália Tavares Bastos Barbosa é artista plástica e arte/educadora formada pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP). Também estudou História da Arte na Texas University at Austin; Design na School of Visual Arts; e Litografia na Columbia University, em Nova Iorque; e fez diversos cursos extracurriculares no Brasil com professores como Paulo Portella, Carmela Gross, Evandro Carlos Jardim, Carlos Fajardo, Paulo Von Poser e Carlos Basualdo, entre outros. Fundou a empresa Arteducação Produções e faz parte da equipe desde 2001. É mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Também atuou na área de ensino de línguas, dando aulas de inglês e fazendo traduções simultâneas e escritas. É doutora pela ECA/USP, com tese defendida em maio de 2012. E pós-doutora pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), título recebido em 2017. Em 2 de julho de 2002, teve um acidente vascular cerebral de tronco que causou, como sequela, a síndrome do locked-in. Ela ficou tetraplégica, muda e disfágica, mas inteiramente consciente e com a cognição plenamente preservada. E-mail: aatbbl@gmail.com

2 Moa Simplício é mestre em Artes pela USP. Ao lado do trabalho com gravura e pintura também desenvolve atividades didáticas em artes. Atualmente, é professor no curso de Artes Visuais nas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU/SP). Atua como assistente de produção e consultoria para atendimento a pessoas com deficiência na Arte Educação Produções (AEP) e tem integrado esse coletivo desde a sua fundação, em 2001. Atuou em vários projetos junto ao Ministério da Cultura, trabalhou com arte/educação em diversos locais e foi professor da oficina de artes visuais para deficientes no Centro de Reabilitação UNIBAN. Entre outras exposições, participou da Mostra Internacional de Mini Gravats, em Barcelona; e do Projeto Novas Imagens (Meridiano-Meridian), em Milão. Expôs gravuras no Café do MAC-USP; no Projeto Gravura Paulista – Primeira Revisão da Gravura, na Universidade de Brasília; e no Museu da Gravura da cidade de Curitiba. Ilustrou os livros *Espumas flutuantes*, de Castro Alves; *Lembranças de esquecer*, de Camilo Guimarães; e *Cidadela ardente*, de Thelma Guedes, publicados pela Ateliê Editorial. E-mail: moasimplicio@gmail.com

Muito tem se falado em acessibilidade, mas que acessibilidade é essa?

Quando falamos em acessibilidade cultural há muito mais coisas envolvidas do que apenas o acesso físico a equipamentos culturais, mas vamos começar por essa acessibilidade.

Alguns conceitos devem ser levados em consideração para que entendamos o que está descrito por acessibilidade na Declaração Universal dos Direitos Humanos. A seguir os conceitos: *mobiliário urbano, equipamentos urbanos, acessível, barreira arquitetônica ambiental, ser acessível e desenho universal*.

Mobiliário urbano é todo objeto e construção que integra a paisagem urbana, de natureza utilitária ou não, instalado em espaços públicos ou privados com autorização do poder público, por exemplo: bancos de praça, parques infantis, telefones públicos, etc. (ABNT, 1986, p.1).

Acessível é todo lugar, espaço, mobiliário ou objeto que se possa alcançar, sendo-se ou não deficiente e que tenha como orientação uma comunicação ou sinalização.

Barreira arquitetônica ambiental é toda construção arquitetônica ou da natureza no espaço urbano que impede a livre circulação de pessoas, por exemplo, jardim na calçada, transporte público, bloqueios de carros, árvores ocupando o passeio sem a sinalização devida, entre outros.

Ser acessível é o estado de livre circulação e/ou manuseio de objetos utilizados por todos sem restrição.

Desenho universal está muito ligado ao conforto ambiental (arquitetura), ao design de mobiliários, equipamentos e design de produtos, que devem ser projetados para atender um maior número de habilidades, possibilitando direito de acesso a todos.

Assim, por escrito, parece óbvio, no entanto, sabemos que a realidade é bem mais complicada: rampas íngremes demais, vitrines de exposições tão altas que não dá para ver nada, reflexo nos vidros dos quadros, entre outros obstáculos.

Esses são problemas que afetam outros grupos, como crianças e idosos. Por exemplo, qualquer pessoa com menos de 1,60 m de altura vai ter dificuldades para acessar vitrines e para escapar dos reflexos; pessoas com dificuldades de locomoção (seja por deficiência ou por idade) terão dificuldades para encontrar, em espaços expositivos, bancos em que possam se sentar para descansar.

Ir a exposições de arte já não faz parte do cotidiano da maioria das famílias, sobretudo quando se trata de famílias com um membro deficiente, pois é muito difícil a locomoção. Assim, saídas só ocorrem em caso de

necessidade, como ir ao médico. Por isso, nós, arte-educadores, precisamos continuar formando público sem nos esquecermos das pessoas com deficiência.

De uns quinze anos pra cá, o acesso físico tem melhorado, mas a raiz do problema continua, porque o ser humano tem dificuldade de lidar com a diversidade, com a diferença, inclusive a social, que afeta a educação formal de pessoas com deficiência. Quantas vezes não ouvimos "Eu não entendo nada de arte" ou presenciamos pessoas humildes com medo de entrar em museus por acharem que não pertencem àquele local.

Nos últimos anos, temos tido a experiência de levar os alunos da Associação Nosso Sonho a diversas exposições. São jovens com paralisia cerebral, na sua maioria cadeirantes e com baixo poder aquisitivo; assim, quando fazemos esses passeios, temos primeiro que pensar no transporte público especializado, que precisa ser agendado com bastante antecedência. Precisamos comunicar as mães para que elas possam acompanhar seus filhos. Em seguida, temos que agendar a visita com o educativo da instituição a ser visitada, que nem sempre atende a nossas necessidades (na verdade, são espaços que não estão preparados para atender esse público).

Sabemos que pode ser cansativo, mas fazemos mais do que simples passeios ao visitar exposições, considerando que o conteúdo delas está diretamente ligado ao que estamos vendo em sala de aula, além de promover o contato direto dos alunos com a obra de arte. Essas saídas são importantes sob vários aspectos. Não basta falar de arte e ter um fazer artístico consistente. É preciso ver arte, e é muito diferente a experiência que temos ao ver uma reprodução da experiência de ver a obra ao vivo (o original), algo que tende a mudar com as mídias digitais e a realidade virtual. Sair, ir a museus se relaciona à inserção desses alunos na sociedade. Recentemente, passamos a incluir também as mães e os pais na mediação porque eles não são apenas meras extensões da cadeira. Os pais estão assoberbados de tarefas e não podem se dar ao luxo de ficar saindo sem necessidade, e com certeza ver arte não é uma necessidade para esses pais. Entretanto, a acessibilidade é para todos, inclusive os acompanhantes.

Figura 1 – Visita, em 2016, dos alunos da Associação Nosso Sonho ao acervo do MAC/USP, com mediação de José Minerini Neto.



Créditos: Foto Moa Simplicio

Figura 2 – Visita, em 2016, dos alunos da Associação Nosso Sonho à exposição Mondrian no CCBB/SP, com mediação da AEP



Créditos: Fabiana Nogueirão

Figura 3 – Visita, em 2015, dos alunos da Associação Nosso Sonho à Pinacoteca do Estado de São Paulo, com mediação José de Minerini Neto



Créditos: Moa Simplicio.

Pinacoteca 4 – Visita, em 2011, dos alunos da Associação Nosso Sonho à Exposição AEP DEZ ANOS, com mediação Moa Simplício



Créditos: Fabiana Nogueirão

Como arte/educadores sempre lutamos pelo amplo, geral e irrestrito acesso à arte por todos os grupos. No começo, pensávamos mais na questão social, até porque o Brasil vivia um momento em que se fazia necessário um maior trabalho em relação a esse tipo de inclusão (não que essa questão esteja resolvida, longe disso!). Como diz Viviane Sarraf na sua tese de doutorado:

> [...] A necessidade da inclusão cultural daqueles que são considerados públicos não usuais desses espaços. Nesse trabalho, consideram-se públicos não usuais prioritariamente as pessoas com deficiência, entretanto, ao compreender a comunicação sensorial como estratégia de mediação acessível, foram incluídos outros indivíduos que, na maior parte dos espaços culturais, não são foco das políticas de formação de público e, por essa razão, beneficiam-se dos recursos de comunicação e mediação acessíveis e sensoriais. Entre as pessoas, estão principalmente os idosos, as crianças pequenas com suas famílias e os visitantes de primeira viagem (entre eles, pessoas que passam a usufruir sua nova condição financeira para acessar e usufruir o patrimônio cultural). (SARRAF, 2013, p. 50)

Desde a década de 1990 trabalhamos arte-educação com deficientes e isso ganhou ainda mais corpo após o AVC de Ana Amália, em 2002. Aprendemos com Howard Gardner sobre as múltiplas inteligências que a arte acessa e pudemos confirmar isso quando começamos a trabalhar junto às pessoas com deficiência.

> Durante o amadurecimento teórico e empírico que desenvolvi no processo de pesquisa de mestrado, que investigava caminhos de construção de políticas culturais acessíveis às pessoas com deficiência por meio do ponto de vista de gestores culturais e representantes do público de pessoas com deficiência, encontrava casualmente constatações sobre a relevância da comunicação e mediação cultural sensorial como uma das estratégias mais eficazes de inclusão de pessoas com deficiência em museus e espaços culturais. (SARRAF, 2013, p. 03)

Esse é um universo com uma nomenclatura bastante flutuante. Alguns termos rapidamente caem em desuso, já outros, com o tempo, parecem crescer.

> O emblemático ano e 1981 foi considerado o "Ano Internacional da Pessoa com Deficiência" pelo fenômeno de união e reinvindicação das pessoas com deficiência de diversos países, transpondo dificuldades de comunicação e fronteiras em busca de mais e melhores direitos. A evolução no discurso propiciado por esse movimento alterou o termo "integração", que

> pressupunha que a pessoa excluída precisava se adequar aos parâmetros sociais gerais para ser aceita socialmente principalmente nas políticas educionais), para o termo "inclusão", que passou a ser considerado o mais adequado para defender a necessidade de incluir a pessoa com deficiência, a partir da necessidade de modificar os ambientes e parâmetros sociais excludentes. Para essa necessidade de mudança, o termo "acessibilidade" se tornou um conceito e passou a ser utilizado como palavra-chave do movimento. (SARRAF, 2013, p. 51)

Depois de muito pesquisar, descobrimos o que já sabíamos: apesar de sempre ter havido artistas com deficiência, estes não são conhecidos por suas condições físicas e ou psíquicas. Por um lado, isso é bom porque significa que não se leva em conta as deficiências ao se avaliar a obra de um artista; por outro lado, parece que essa informação (ao ser revelada) diminui o valor da obra. Sobre artistas com deficiência podemos citar alguns como: Matisse, Chuck Close, e outros tantos ..., no Brasil, Lizarraga, Nazaré Pacheco, Paulo Barreto, entre outros, eles não costumam falar muito da deficiência para não cair em um gueto e ficar restrito a ele. Não é o caso de Ana Amália, que faz questão de falar da sua deficiência e que tenta furar o bloqueio do mainstream, feito de homens brancos em primeiro lugar e seguidos, pelo menos no Brasil, pelas mulheres brancas. Enfim, pouco se fala, ao grande público, da produção feita por artistas com deficiência.

No entanto, como dissemos anteriormente, nos últimos anos tem havido muitas mudanças. Quando começamos a levar os alunos a exposições de arte, em 2009, era tudo mais difícil. Participar da vida cultural era coisa rara, por isso era quase performático sair com os alunos, mas não "damos bola". Hoje não nos atendem mais com estranheza. Instituições culturais devem ter abordado o tema deficiência em suas formações, com profissionais e educadores em instituições culturais.

Figura 5 – Cadeiraflôr, aquarela sobre Papel, 2017



Créditos: Ana Amália

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Além do corpo: uma experiência em Arte/ Educação. São Paulo: Ed. Cortez, 2014.

SARRAF, Viviane Panelli. A comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para pessoas com deficiências. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: < https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4518/1/Viviane%20Panelli%20Sarraf.pdf>. Acesso em: 18-09-2017

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Políticas Públicas de Inclusão de Públicos Especiais em Museus. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 2007. Disponível em: < file:///C:/Users/tpereira/Downloads/AmandaTojal.pdf>. Acesso em: 19-09-2017

REILY, Lucia Helena. *Armazém de imagens*: ensaio sobre a produção artística de pessoas com deficiência. Campinas/SP: Ed. Papirus, 2001.

SILVIA, Maria Cristina da R. F. Os processos Artísticos das Pessoas com deficiência: O que nos diz a escola? *18° Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*... Salvador. 2009. Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/maria_cristina_da_rosa_fonseca_da_silva.pdf>. Acesso em: 19-09-2017

MATTOS, Sheyla e GONZALES, Nena "Instituto Novo Ser" www.novoser.org.br Acesso em: 06/07/2017

PRODUÇÃO, PARTICIPAÇÃO E FORMAÇÃO CULTURAL PELA E PARA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

Lígia Helena Ferreira Zamaro[1]

RESUMO

Este trabalho busca compor um olhar sobre o fenômeno da acessibilidade cultural e sua vinculação com a garantia dos direitos culturais da pessoa com deficiência, como público e como criador de projetos. Estabelece-se um campo de discussão que implica, por consequência, em uma relação dessa problematização com aspectos significativos de acesso à cidadania cultural da população em geral.

Palavras-chave: Acessibilidade. Direitos Culturais. Deficiência. Cidadania Cultural. Capacitismo.

ABSTRACT

This paper seeks to compound a study on the phenomena of cultural accessibility and its link to the garantee of cultural rights of people with disabilities, as audience and as a project criator. It establishes a discussion field that involves, as a result, a relation of this problematization with meaningful aspects of access to general population's cultural citizenship.

Keywords: Accessibility. Cultural Rights. Disability. Cultural Citizenship. Ableism.

A diversidade, inerente à condição humana, compõe um multifacetado cenário de existência, que compreende mecanismos variados de relação com as experiências do mundo pelos sujeitos que delas usufruem. As diferenciadas formas de *ser* no mundo, formas que se ampliam conforme a complexidade de tipos de existências, implicam na cultura uma necessidade de contemplar em suas relações e aproximações, também uma variada cartela de possibilidades de diálogos.

Longe de se assemelhar a um entendimento binário da relação humana, em que podemos, erroneamente, considerar o outro como subalterno ou subsidiário de nossa visão individual das coisas, baseando-nos em uma

1 Assistente técnica em Acessibilidade no SESC São Paulo. Mestranda em Arte Educação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição. Possui especialização em Acessibilidade em Ambientes Culturais pela UFRGS/UFRJ/MinC.

ótica unilateral – prevendo e até induzindo uma resposta a um determinado padrão socialmente estabelecido – a complexidade de formas existenciais na condição humana coloca em xeque o seguinte: precisamos ampliar e qualificar as formas de diálogo com a diferença.

A matemática traz-nos um exemplo que concretiza essa necessidade de customização da relação com a diferença. A *análise combinatória* prevê que os mecanismos de diversificação de possibilidades implicam em um sem número de combinações possíveis entre números e outros números, gerando, por consequência, outras quase infinitas derivações numéricas. O que quero demonstrar aqui é que pouco observamos nas relações com uma pessoa diferente de nós a necessidade de qualificar o olhar quanto às características presentes nos indivíduos, de modo a não desmerecê-las. Ao depararmo-nos com as diferenças, um estranhamento pode nos tomar e restringir essa variedade ampla de combinações possíveis entre as nossas próprias identidades e as identidades de nossos pares. Isso enfraquece a potência da tecelagem entre subjetividades na construção das relações sociais e culturais, abrindo espaço para um empobrecimento das comunidades quanto à variedade de arranjos de diálogos e criações conjuntas. Desperdiça-se uma oportunidade de um crescimento partilhado, construído na *educação para a diferença*.

Inicio este ensaio com essa conexão entre matemática, pessoas e seus sentidos de vida para basear um pensamento sobre a diversidade dos sujeitos, o que pode vir a acarretar dificuldades, pelo não reconhecimento social de seu direito à subjetividade.

Neste trabalho, focalizarei a visibilidade das pessoas com deficiência, com ênfase em seus direitos culturais de fruição, formação e criação; além disso, farei uma breve problematização sobre a premência de remodelamento de formas de diálogo multifacetado, frente à diversidade sensorial, física, cognitiva e psíquica tanto dessa população, quanto da população em geral, que, por um desdobramento natural da questão da acessibilidade, pode ser também beneficiada e afetada nesse processo de melhor leitura da neurodiversidade e da diversidade de corpos presente na sociedade.

DIREITOS SOCIAIS E SUA CAMINHADA HISTÓRICA NO BRASIL

Ao estabelecermos um breve histórico dos movimentos relacionados à visibilidade de direitos das pessoas com deficiência, percebemos uma trajetória de evolução conceitual sobre a cidadania desses sujeitos; e hoje estamos em plena discussão quanto à pauta de seus direitos culturais.

Se retrocedermos no tempo, verificamos que, embora ainda haja muito a ser desenvolvido em matéria de acesso à vida cultural, vários degraus

rumo à garantia de direitos foram alcançados ao longo das últimas décadas. O percurso político relacionado à participação social das pessoas com deficiência remonta à década de 1980.

É naquele momento que a discussão na educação escolar começa a desdobrar o embrião da problematização sobre as escolas *especiais*, ainda quando a apropriação do termo "excepcional" era adotada para descrever a criança ou jovem considerado diferente ou que era "exceção" a um "padrão" de educando tido naquele período como "normal".

O Ano Internacional da Pessoa Deficiente (1981) compõe, no Brasil, um momento de pauta política para os direitos sociais das pessoas com deficiência, por conta da reivindicação destas por reconhecimento de equidade social e cidadã. Como reflexo, há um incremento de mudanças ao longo de vários anos, culminando em uma ampliação gradual de direitos à saúde e assistência social após a Constituição Federal de 1988. Ao longo de todos os anos 90, esse movimento se reflete na definição de políticas públicas educacionais, como é o caso da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (1996), fundamentalmente influenciada pela Declaração de Salamanca, realizada na Espanha, em junho de 1994. Esse documento foi organizado após a Conferência Mundial sobre "Educação de Necessidades Especiais: Acesso e Qualidade", com base na defesa da educação inclusiva e direitos à educação de crianças e jovens com deficiência e características específicas de aprendizagem (na terminologia atual, *superdotação* e *transtorno global de aprendizagem*, por exemplo), provendo e orientando os países signatários quanto à criação e manutenção de políticas públicas com ênfase nessa população.

O direito à educação e à inclusão escolar compõe, portanto, um cenário significativo quando pensamos neste fenômeno recente – gerações que passam a gozar de seu direito ao espaço escolar, às experiências, ao conhecimento e à sociabilidade presentes nesse ambiente. Até então – e até muito pouco tempo atrás – crianças e jovens com deficiência eram relegados a escolas especializadas sem a oportunidade de construírem relações e diálogos com a comunidade em geral. No Brasil, observamos que estamos ainda em uma desafiadora transição desse modelo para uma perspectiva de escola que contemple a pluralidade, de forma a compor um espaço dialógico mais efetivo e representativo do acesso de pessoas com deficiência à educação básica, com vistas a garantir cada vez mais sua permanência nos estudos, almejando seu desenvolvimento no Ensino Médio e Ensino Superior.

Esse olhar para as importantes conquistas no campo da educação formal traz um cenário de participação social da pessoa com deficiência muito recente e muito desafiador à sociedade, na articulação das políticas

acima mencionadas com as práticas culturais, tanto em instituições culturais públicas e privadas, quanto em espaços de educação não formal, organizações não governamentais e espaços culturais alternativos ou comunitários.

DE QUEM, PARA QUEM E POR QUEM ESTAMOS FALANDO

Segundo dados do Censo 2010[2], a população com deficiência representa cerca de 46 milhões de pessoas em todo país. Quanto à etiologia da deficiência, apresentam-se origens diversas, desde questões de saúde pública até a violência urbana e automobilística. As causalidades, muitas vezes, estão em *direitos sociais não atendidos*. No caso das deficiências intelectuais, por exemplo, muitos aspectos de atendimento regular das políticas públicas em relação ao acompanhamento pré-natal, violência obstétrica e uma rede insuficiente de apoio à família com crianças com deficiência, com encaminhamento adequado para estimulação precoce de crianças com síndromes e déficits de desenvolvimento. No caso das pessoas com deficiência visual e auditiva (nesse universo, contemplamos as pessoas com baixa visão, cegos, surdos e ainda surdo-cegos), essa mesma precariedade corrobora uma dificuldade de acesso à reabilitação, à educação escolar inclusiva de qualidade, ao apoio educacional especializado tanto na rede de ensino pública quanto privada e às devidas garantias de *equidade* de acesso à diversificação de experiências socioculturais dentro e fora do espaço escolar.

Quanto às pessoas com deficiência física e múltipla, as cidades também imprimem desafios constantes. Ainda se considera na prática que a acessibilidade física é um item facultativo para o planejamento urbano pleno das cidades. Isso desfavorece tanto as pessoas com deficiência, quanto as pessoas a elas vinculadas (familiares e cuidadores), e também outras populações (idosos, crianças, gestantes). Fato é que isso reduz efetivamente o acesso às experiências da cidade – direito à cidade, portanto – para toda a população, tenha ela uma deficiência ou não.

Existe uma urgência em compreendermos que a deficiência pode ser inerente ao indivíduo, mas que não o define unicamente. Ou seja, é necessário um entendimento claro de que a deficiência é mais uma entre as tantas características que uma pessoa contempla. Dessa forma, a deficiência estará, sobretudo, onde houver barreira ou impedimento que impeça a pessoa de se desenvolver plenamente. Essa é a atual forma de entendimento dessa questão, amparada pela Convenção da ONU sobre os

2 Censo 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: set. 2017.

Direitos da Pessoa com Deficiência[3].

O ambiente social também pode promover discriminação e obstáculos a uma vida participativa e ativa da pessoa com deficiência e, assim, deve haver uma leitura presente visando que esta atmosfera e suas experiências sejam acessíveis (prevendo os acessos arquitetônico, comunicacional, atitudinal e cultural).

A PRINCIPAL BARREIRA: O CAPACITISMO

"Potencialmente, o horizonte de realizações e explorações de uma pessoa pode ser ilimitado, tanto de sua imaginação sobre o mundo, quanto das suas criações no sentido pragmático sobre ele".

Essa é uma afirmação que, de alguma forma, pode ser difícil de ser contestada. O ser humano é *capaz* de fazer e projetar um sem número de coisas no horizonte de possibilidades. Faço agora o mesmo exercício, alterando rapidamente a frase: "Potencialmente, o horizonte de realizações e explorações de uma *pessoa com deficiência* pode ser ilimitado, tanto de sua imaginação sobre o mundo, quanto das suas criações no sentido pragmático sobre ele".

O que se percebe entre a primeira afirmação e a segunda? Pretendo provocar um questionamento sobre a naturalidade com que designamos a capacidade de realização de alguém, do outro, em suma. No jogo da alteridade, reside a projeção do que se reconhece no outro considerando a nossa expectativa individual. Contudo, essa projeção pode tropeçar em si mesma. O que difere a primeira afirmação da segunda? Um degrau subjetivo e às vezes invisível chamado *capacitismo*, que é a desconfiança sobre a capacidade do outro. É a indisposição para a realidade de análises combinatórias de outro sujeito, ou seja, a pressuposição dos limites da capacidade e potência da existência de outra pessoa.

Antes de pensarmos nos direitos culturais de uma pessoa com deficiência, precisamos refletir sobre a gravidade de julgamento ante a realidade dela. Nesse sentido, o capacitismo é um fator que diminui ou inviabiliza o reconhecimento da amplitude de seus direitos às experiências de vida que lhe são vitais, como a cada um de nós.

Em consonância com demais barreiras sociais profundas, tais como o machismo, a homofobia, a misoginia e o racismo, o capacitismo compõe outro danoso elemento de bloqueio à cidadania e vida integral da pessoa com deficiência.

3 Convenção da ONU sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/acao/pessoas-com-deficiencia/>. Acesso em: set. 2017.

> No caso do *capacitismo*, ele alude a uma postura preconceituosa que hierarquiza as pessoas em função da adequação dos seus corpos à corponormatividade. É uma categoria que define a forma como as pessoas com deficiência são tratadas de modo generalizado como incapazes (incapazes de produzir, de trabalhar, de aprender, de amar, de cuidar, de sentir desejo e ser desejada, de ter relações sexuais etc.), aproximando as demandas dos movimentos de pessoas com deficiência a outras discriminações sociais. (MELLO, 2016, p.)

Em uma interpretação interseccional dos marcadores de diferença (gênero, cor, sexualidade, deficiência), essas barreiras influenciam profundamente a capacidade de uma pessoa que apresente uma ou mais dessas características, sendo essencial conhecermos esse conceito.

DIREITO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE FRUIÇÃO

A formação sensível de seres plenos reside em grande parte na oportunidade de aliar características sensoriais à cognição, gerando entrelaçamentos de desenvolvimento e aprendizagem significativos.

O direito à subjetividade deve também, no caso da pessoa com deficiência, ser incentivado e apoiado pelo reconhecimento de sua dimensão sensível e pela necessidade humana de construção pessoal com base em referências culturais e simbólicas. Tornar uma dada experiência acessível também à pessoa com deficiência impulsiona nela sua capacidade sensível e estética.

Propiciar referências de sentido articulado a oportunidades práticas para esse processo cria vínculos que são relevantes e necessários a qualquer ser humano, independentemente das características pessoais que apresente. A educação para a sensibilidade e para a arte, bem como a relação de diálogo com elementos da educação estética, são intrínsecas ao direito à sensibilidade e ao direito a uma forma estética de relação consigo mesmo, com outros indivíduos, com a comunidade e suas heranças culturais.

A educação pela arte se aproxima dessas discussões ao nos depararmos com a realidade de exclusão a aparatos sociais e educativos vigentes tanto no cenário educacional brasileiro, como em demais realidades que ainda consideram ou consideram relativamente a pessoa com deficiência como ser sem escolha ou destituído de desejos, preferências e identidade.

MECANISMOS AMPLIADOS DE COMUNICAÇÃO

É preciso pluralizar o diálogo, como plural é a população que se aproxima da cultura, que cria cultura e que para ela traz outras ressignificações. A diversidade de jeitos de decodificar (ver, ouvir, ler, tocar) a arte exige dela meios mais efetivos de conexão com a realidade, no oferecimento de experiências comuns alicerçadas em uma qualidade de interlocução.

> O "comum" é o que se encontra na experiência de diversas pessoas; qualquer coisa de que muitas pessoas participem é, por isso mesmo, comum. Quanto mais arraigada nos atos e vivências que constituem a experiência, mais geral e comum ela é. Vivemos no mesmo mundo esse aspecto da natureza é comum a todos. Há impulsos e necessidades que são comuns à humanidade. O "universal" não é algo metafisicamente anterior a toda experiência, mas um *modo de as coisas funcionarem* na experiência, como um laço de união entre determinados eventos e cenas. *Potencialmente*, qualquer coisa na natureza ou nas associações humanas é "comum", se é ou não realmente comum, dependerá de diversas condições, em especial das que afetam os processos de comunicação. (DEWEY, 2010, p. 491)

Ações das mais diversas, principalmente em museus e centros culturais, têm adotado elementos *multissensoriais*.

> É aqui que a relação da leitura se encontra com a experiência da vivência, a experiência concreta, abrindo caminho para o conhecimento e a percepção multissensorial, aquela que amplia o acesso do público leitor aos mais diversos canais de experimentação e exploração, permitindo, dentro das características e especificidades de cada público que ele possa, com todo o seu potencial, apropriar-se do objeto cultural. (TOJAL, 2007, p.101)

A intenção traz também aos demais frequentadores de espaços a oportunidade de interações mais significativas por meio de pranchas táteis, audioguias, audiodescrição, aspersores de aromas e espaços preparados com recursos que permitem uma emersão do público na proposta expográfica.

Reconhecer as demandas do público é um dos efeitos colaterais da acessibilidade em espaços culturais. O que se tem percebido é que os recursos de acessibilidade a pessoas com deficiência visual, auditiva, física, intelectual têm acarretado aos museus um número mais amplo de visitantes, que se favorecem diretamente de um centro cultural preocupado com acesso físico, conforto de deslocamento, autonomia, informações claras e alternativas para uma fruição não passiva e participante. Foi sem dúvida com o surgimento do *desenho universal* que o planejamento de espaços versáteis a qualquer pessoa tomou mais força.

> A expressão desenho universal ou universal design foi usada pela primeira vez, nos Estados Unidos, por Ron Mace, arquiteto que articulou e influenciou uma mudança de paradigmas dos projetos de arquitetura e design. Segundo ele, o desenho universal é responsável pela criação de ambientes ou produtos que podem ser usados pelo maior número de pessoas possível. (MACE et al. apud CAMBIAGHI, 2012, p. 73).

O direito cultural de outras populações é beneficiado de forma nítida: uma mãe com uma criança de colo tem mais condições de circular por um museu com bancos para repouso ao longo do trajeto expositivo; um homem idoso com mobilidade reduzida faz uso de elevadores e pode se localizar com mais facilidade se houver uma comunicação visual clara e simples; uma criança não alfabetizada ou um adulto com baixo letramento pode entender mais sobre arte por meio de signos imagéticos facilmente reconhecíveis (pictogramas e desenhos relacionados a uma exposição ou ao local em geral).

Esse conjunto de condições é, em boa parte, resultado de políticas institucionais que legitimam gradualmente o público com deficiência na agenda de relações sociais que o espaço contempla. "[...] É possível afirmar que os recursos de mediação acessíveis e a comunicação sensorial, dos cinco e dos demais sentidos recentemente pesquisados por neurocientistas, beneficiam todos os visitantes de espaços culturais, não exclusivamente os públicos não usuais" (SARRAF, 2015, p. 75). A autora ainda relaciona os aspectos de desenvolvimento trazidos pelos novos estudos da neurociência, pelo olhar de Ackerman, para exemplificar a complexidade sensorial, pela qual as pessoas são também formadas.

> Por conveniência talvez até por uma espécie de desdém mental pelas exigências da vida, dizemos que existem 5 sentidos. Mas sabemos que descobriríamos mais, se quiséssemos explorá-los e canonizá-los. As pessoas que descobrem os veios de água estão provavelmente reagindo a um sentido eletromagnético que todos apresentamos em maior ou menor grau. Outros animais, como as borboletas e as baleias, movem-se principalmente seguindo os campos magnéticos da terra. Não me surpreenderia em absoluto se descobrisse que nós também possuímos alguma porção dessa consciência magnética. Afinal de contas, fomos nômades durante um grande período de nossa história. Somos tão fototrópicos quanto as plantas, pois somos afetados pela luz solar, o que deve ser considerado um sentido separado da visão, com a qual tem muito pouca relação. Nossa experiência com a dor é bem diferente das outras variações do tato. Muitos animais possuem vários modos sofisticados de percepção, tais como infravermelho, ultrassensibilidade ao calor, eletromagnetismo etc. O louva-a-deus usa o ultrassom para se comunicar. Tanto o jacaré quanto o elefante usam os infrassons. O ornitorrinco *platypus* sacode o bico sob a água, usando-o como se fosse uma antena, a fim de captar os sinais elétricos que partem dos músculos dos crustáceos, das rãs e dos peixes pequenos

> que formam sua alimentação. O sentido de vibração, tão altamente desenvolvido nas aranhas, nos peixes, nas abelhas e em outros animais, precisa ser mais estudado nos seres humanos. Possuímos um sentido muscular que nos guia quando pegamos os objetos – sabemos imediatamente se são pesados, leves, sólidos, duros ou macios, e percebemos as quantidades de pressão e de resistência que serão necessárias. Estamos sempre conscientes do sentido da gravidade, que nos aconselha sobre qual lado que fica para cima e sobre como adaptar nossos corpos quando estamos caindo, subindo, nadando, ou curvados em algum ângulo incomum. É o sentido proprioceptivo, que nos relata qual a posição em que cada componente de nosso corpo se encontra em cada momento de nosso dia. Se o cérebro não soubesse sempre onde ficam os joelhos ou os pulmões, seria impossível caminhar ou respirar. Parece existir um sentido de espaço bastante complexo que, ao entrarmos em uma era de estações, cidades e viagens espaciais, precisaremos entender detalhadamente. Permanência demorada fora da Terra altera nossa fisiologia, assim como a evidência de nossos sentidos, em parte por causa dos rigores existentes em se estar em gravidade zero, e em parte por causa dos desencontros causados pelo próprio espaço, no qual existem muito poucos corrimões, guias ou mapas, além disso, para qualquer lado que se olhe, não há ambiente, só vista. (ACKERMAN, 1992, p. 353-354). Quanto mais híbrida a experiência estética se apresentar, seja em sua historicidade, seja no desenvolvimento de linguagens contemporâneas (que lidam a todo o tempo com a multimídia, com a corporeidade, a sinestesia e a cinestesia), mais urgente é um encadeamento mais orgânico com o público. O convite à subjetividade da obra passará, portanto, pelo convite à percepção mais ampla dos *sujeitos-público* no diálogo do público com a arte.

DIREITO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE CRIAÇÃO

Fruir, brincar, exercitar, jogar, inventar, criar arte. Entre as pontas dessa frase, entre os verbos que nela formam pequenas pontes, a conexão está no sujeito. Quem decide quando o jogo estético se transforma em criação estética? Quem dá as cartas do jogo? O caminho entre mirar (seja com os olhos, seja com o corpo, com a mente e/ou com os ouvidos) a arte e fazê-la é extremamente curto para alguns ou deveras longo para outros. O direito à arte está onde reside a expressão, que necessita de suporte e desejo de se desenvolver integralmente.

Como uma pessoa cria? Não podemos saber ao certo, tampouco aferir. Na intrincada rede de tempos e formas de concatenar sentido, intangibilidade e tangibilidade na matéria, a criação é um processo de difícil nitidez para quem o vive e para quem dele vive.

Como uma pessoa com deficiência cria? Respondo da mesma forma. A complexidade é a mesma, os tempos e negociações são muitas vezes os mesmos, bem como as dúvidas, as indagações, as hesitações entre vontade e concretude. Uma linha tênue entre pessoa e sua criação, um dos desafios mais interessantes da condição humana.

O que nos faz supor a não criação de uma pessoa cega, por exemplo?

Num universo hegemonicamente abrangido pela visualidade, a não visualidade representa o quê? É possível criar arte, visual, plástica, signo e mistério plasmados pela imaginação de uma pessoa cega? Qual é a extensão da imaginação de uma pessoa sem deficiência ao se dar conta dessa amplitude de criação, dessa possibilidade a mais, entre as *n* possibilidades da análise combinatória?

O capacitismo aí tropeça ou nos faz tropeçar na nossa incapacidade de nos deslocarmos para uma leitura mais inteligente da experiência humana, que não é apenas visual, ou tão somente mediada pelos olhos no embate com o mundo. A chamada por uma criação artística que deriva de uma configuração sensorial diversa desconecta o automatismo de nossa sensibilidade. Se reconhecermos como existente e pulsante o desejo subjetivo de criação, propiciar a experiência criativa a uma pessoa com deficiência é algo intrínseco à urgência do ato criativo.

Quanto à formação do artista, do educador e das demais atividades ligadas ao campo cultural: como propiciam a efetivação de desenvolvimento da pessoa com deficiência em suas propostas curriculares em sua perspectiva teórico-prática? Onde está a representatividade desses atores no cenário artístico-cultural? Mais perguntas para somar às demais que circulam neste texto.

De fato, a existência social das pessoas com deficiência não pode mais ser rechaçada pelas instituições de ensino superior, organizações de educação não formal e centros públicos de difusão e troca de saberes. A acessibilidade de pessoas com deficiência às experiências culturais como público provoca nos espaços a presença política destas pessoas: surdos, cegos, pessoas com deficiência intelectual, física ou múltipla, que querem acessar também essa dimensão. Um próximo horizonte é seu interesse em participar ativamente, com protagonismo profissional em suas comunidades.

Uma proposta inicial é uma experiência educativa com estratégias de ampliação de participação, como o *desenho universal de aprendizagem*, inspirado pelo desenho universal vinculado ao acesso físico e arquitetônico.

> Uma estrutura para projetar ambientes educacionais que permitam a todos os alunos adquirir conhecimentos, habilidades e entusiasmo para aprender. Estas aquisições são realizadas simultaneamente, reduzindo as restrições do currículo e dando suporte rico para a aprendizagem a ambientes adequados. [...] Ao incorporar suporte aos alunos em particular, é possível melhorar as experiências de aprendizagem para todos. [...] Por exemplo, o vídeo legendado é de grande ajuda aos alunos surdos, mas também é benéfico aos alunos que estão aprendendo inglês, aos alunos com déficits de atenção e até mesmo ao estudante em uma sala barulhenta. (CAMBIAGHI, 2012, p. 94-95)

Como ampliar essas oportunidades de existência cultural das pessoas com deficiência? Embora não haja uma única forma, na gestão e na ação cultural, deve-se prever que os espaços estabeleçam meios diversos de acesso à informação, de interlocução e de convívio, independentemente das características. Quanto mais híbridos os meios de acesso a diálogos, mais rica e participativa fica a construção poética, sensível e educativa, propiciando assim um ambiente *curinga,* ou seja, que se molda à multiplicidade de pessoas que por aí circulam, constroem ideias e articulações. Um ambiente assim responde a um modo contemporâneo de enxergar a diferença, em que as pessoas não devem ser obrigadas a se adaptar a espaços, mas o oposto; o ambiente deve propiciar condições para a diminuição ou eliminação de barreiras sociais que prejudiquem ou limitem a sua autonomia. E trata-se, por consequência, também da cidadania cultural, no caso de nossa breve análise.

Tomando por referência as estratégias para fruição estética, é possível afirmar que a criação estética das pessoas com deficiência também se beneficia não só por ambientes como por relações acessíveis e demais recursos necessários à apropriação da arte como patrimônio cultural e, na outra ponta, a uma apropriação do ato de criar em si, do gesto criativo.

A junção entre a subjetividade, os sentidos e a capacidade de processamento cognitivo incorpora, em seu processo, uma atribuição de sentidos que transitam entre a *anestesia* e a *estesia.* É o que podemos sinalizar na oportunidade de criação: a diferença entre sentir e não sentir. A necessidade emocional da arte, ou seja, o que buscamos quando mergulhamos em processos de criação, transcende o corpo, os sentidos, incorpora-os em novas narrativas e arranjos, usa a corporeidade (seja como esta se apresente), transgride expectativas, ousa, remodela, testa a matéria, destrói e constrói em um processo de sístole e diástole permanente. Isso é criação, seu caos natural é o caos da condição fragmentada que absorve o sujeito.

Como, portanto, negar o direito à criação a uma pessoa com deficiência? Como ainda destituir desta a capacidade total da expressão por meio de sua peculiaridade?

Se fragmentado é o ato de criar, não é pré-requisito ser menos diferente disso para ousar criar. Ou seja, é ilusório aquilo que lemos como fragmentação de um sujeito que não ouve ou de outro que processa as informações numa outra temporalidade (como as pessoas com deficiência intelectual, por exemplo). A integridade de sua subjetividade está intacta, mudando apenas os formatos, meios, instrumentos e tempos em que se manifesta por meio da expressão da palavra, da visualidade, da escultura, da multimídia, da musicalidade e da performance, entre tantos outros arranjos poéticos possíveis.

A arte justamente trabalha neste sentido misterioso: compõe um fio de tensões entre opostos que se negociam: exercícios sensório-motores que desafiam a realidade atribuída racionalmente, organizações mentais que driblam os limites do real para engendrar uma fratura entre aparentes contradições, brincadeiras entre sentidos que deslocam o estranhamento para um lugar de relação com o mundo. É, portanto, fundamental compreender que a arte já é esse terreno rico para a diversidade de jeitos de ser dentro dela, tamanha a pluralidade da qual ela é feita. Seus materiais, suportes, construções e desconstruções tornam-na um campo dos mais férteis para a criação e o desenvolvimento da identidade de quem a cria, inclusive de artistas com deficiência em sua capacidade de colocar em expressão o diálogo que querem estabelecer com sua cultura, por meio de suas potências e provocações particulares.

POR UMA CIDADANIA CULTURAL SEM ESTEREÓTIPOS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A acessibilidade cultural pergunta: onde estão as pessoas com deficiência no cenário cultural? A resposta não é simples. Há tantas outras perguntas que derivam dessa realidade... Onde estão as pessoas com deficiência? Por que e como chegam aos espaços ou por que não vêm? O que é realmente importante para elas em sua expectativa como público que frui e se relaciona com a cultura? O que é realmente relevante para elas em sua expectativa de atuação como artistas, produtores, gestores culturais e educadores nas instituições culturais públicas e privadas, em espaços de educação não formal, organizações não governamentais e espaços culturais alternativos ou comunitários?

Precisamos atentar a essas perguntas que correm rápido e que solicitam do campo cultural uma resposta coerente com suas práticas e com as políticas institucionais. A curadoria artística de projetos deve qualificar melhor a escuta e estabelecer melhores critérios, menos capacitistas e mais abrangentes para a permeabilidade de novas identidades e seus entrelaçamentos com novos signos, na produção e recepção de cultura. Os públicos cobram adequações estruturais, instrumentais e culturais. Os atores e artistas exigem oportunidade de adentrar o campo artístico como iguais, tensionando a arte a explorar novas alturas, novos lugares de criar, novos limites.

Vivemos uma transição para um tempo de primazia do público e seus usos dos espaços para além das curadorias, um tempo em que não será mais suficiente a experiência poética sozinha, será necessário que dela se produza diálogo, relação, conexões que sinalizem o público como parte das obras e intenções do curador e do artista. Ao sistema de arte cabe abrir

espaço para refletir sobre essas transformações sensíveis e dar vazão à pluralidade. Às instituições culturais, ora ante das exposições *blockbuster* e ora do ante o esvaziamento de museus e a dificuldade de formar plateias, cabe uma releitura das práticas, das barreiras visíveis (estruturas, comunicação...) e das invisíveis, mas contundentes, como o capacitismo, a discriminação em avaliação de projetos de pessoas com deficiência ou a simples negação simbólica de sua produção estética e intelectual.

A acessibilidade cultural compõe sua base de atuação e desenvolvimento de relações qualitativas entre patrimônio cultural e cidadania cultural, com vínculos entre a comunidade e os espaços culturais. A cultura como lugar do diverso requer diálogo diverso. Portanto, o olhar da cidadania cultural se constitui no acesso integrado à cultura, não apenas com vistas ao acesso do público de modo passivo, mas como público e agente, participante de propostas e presente na construção cultural, simbólica e subjetiva da sociedade.

É nessa ênfase que hoje reside o trabalho em acessibilidade no Sesc São Paulo, sobretudo na capacidade de articulação da subjetividade de um público até então pouco presente nos espaços culturais. As pessoas com deficiência gradualmente reconhecem-se como partícipes da cultura de seu tempo, reivindicando chances de contato com a produção poética. As unidades paulistas do Sesc têm observado esse público e vêm desenvolvendo ações que enxergam as pessoas com deficiência e seu acesso à cidade, seu acesso às atividades diárias, ao trabalho, ao esporte, ao lazer e à cultura.

As gerações que hoje desafiam os espaços formais de ensino-aprendizagem no remodelamento de suas práticas e políticas chegarão também às práticas e políticas culturais, trazendo também ao Sesc São Paulo uma tarefa inerente à missão institucional: configurar propostas permeáveis a todos os tipos de gente. E, ainda, constituir meios de acesso à esfera da atuação, da produção simbólica, da cocriação entre pessoas com e sem deficiência, reforçando assim o papel ativo revelado em diversos movimentos pelo mundo, como por exemplo, o Shape Arts[4], no Reino Unido, e o Acesso Cultura[5], em Portugal. Essas iniciativas evidenciam o protagonismo de artistas e produtores com deficiência, de forma a potencializar a participação deles na cena artística de suas localidades. No Brasil, principalmente nas artes cênicas e no campo da performance, destacam-se hoje os trabalhos como o da performer Estela Lapponi, do dançarino Marcos Abranches, de coletivos como o Slam do Corpo, que integram signos da Língua Brasileira de Sinais (Libras) e a língua portuguesa, em um sarau de diálogos para além das fronteiras linguísticas. Essa riqueza de conjunções traz especificidades interessantes.

4 Shape Arts. Cf. https://www.shapearts.org.uk/
5 Acesso Cultura. Cf, https://acessocultura.org/

> A fala tem apenas uma dimensão – sua extensão no tempo; a escrita possui duas dimensões; os modelos, três; mas só as línguas de sinais têm à disposição quatro dimensões as três dimensões espaciais acessíveis ao corpo da pessoa que faz os sinais e mais a dimensão temporal. E a língua de sinais explora plenamente as possibilidades sintáticas de seu canal de expressão tetradimensional. (STOKOE apud SACKS, 2010, p. 79)

Acompanhamos ainda o desenvolvimento de dramaturgias com foco na cena com atores cegos e surdos, como é o caso do trabalho desenvolvido pela Cia. Grão de Teatro. Principalmente em estados como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Pernambuco, há outras experiências que entrelaçam pesquisas semelhantes.

Temos, portanto, um vasto campo de ressignificações e hibridismos. E novas áreas de pesquisa e prática que se constroem à medida que ocorrem as transformações, como a audiodescrição, a dramaturgia ou a transcriação em Libras, a sinestesia no campo da mediação em artes visuais, que reforçam neste um campo inventivo extremamente potente para as artes em seu encontro com públicos e protagonistas com e sem deficiência.

Cabe abrirmo-nos ao aprendizado que vem da relação com a diferença e deixarmo-nos conduzir pela percepção de outras pessoas e suas peculiaridades; a arte, a cultura, a vida são trançadas por meio dessa abertura. A aproximação com o universo do outro compõe, finalmente, um buraco de minhoca, ou seja, uma infinidade de possibilidades que só podemos acessar quando em equidade, quando desenhamos juntos uma curiosidade recíproca. Ampliamos em um primeiro momento a capacidade de sermos estéticos (a capacidade de sentirmos mais e melhor) e em um segundo momento a capacidade elástica de uma vida que não só não se encerra em si mesma, como se estende à outra, como uma forma de ser infinita.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, D. *Uma história natural dos sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

CAMBIAGHI, Silvana. *Desenho Universal*: métodos e técnicas para arquitetos e urbanistas. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Senac, 2012.

DEWEY, John. Arte como experiência. Organização: Jo Ann Boydsto. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MACE et al. *Accessible environments toward universal design, em Wolfgang Preiser, Design Interventions*: Toward a more Humane Architecture. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1991.

MELLO, Anahi Guedes de. Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacit-

ismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro , v. 21, n. 10, p. 3265-3276, out. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232016001003265&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 set. 2017. SACKS, Oliver W. *Vendo vozes*: uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução Laura Teireira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARRAF, Viviane Panelli. *Acessibilidade em espaços culturais*: mediação e comunicação sensorial. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2015.

STOKOE, William C; CASTERLINE, Dorothy C; CRONENBERG, Carl G. *A dictionary of American Sign Language on linguistic principles.* Ed. revista. Silver Spring: Maryland, Linstok Press, 1976.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. *Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus*. 2007. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <doi:10.11606/T.27.2007.tde-19032008-183924>. Acesso em: 23 set. 2017.

SITES CONSULTADOS

AMPID. Convenção da Guatemala ou Convenção Interamericana para a eliminação de todas as formas de descriminação contra as pessoas portadoras de deficiência (1999). Disponível em: <http://www.ampid.org.br/ampid/Docs_PD/Convencoes_ONU_PD.php#guatemala>. Acesso em: 23 set. 2017.

AMPID. Convenção da ONU sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência (2006). Disponível em: <http://www.ampid.org.br/ampid/Docs_PD/Convencoes_ONU_PD.php#convencaoonupd>. Acesso em: 23 set. 2017.

ACESSO CULTURA. Disponível em: <https://acessocultura.org/>. 23 set. 2017.

IBGE. Censo 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 23 set. 2017.

MEC. Declaração de Salamanca (1994). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf>. Acesso em: 23 set. 2017.

Lei Brasileira de Inclusão (2015) . Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 23 set. 2017.

MEC. Lei de Diretrizes e Bases da Educação (1996). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf> . Acesso em: 23 set. 2017.

SENADO FEDERAL. Constituição da República Federativa do Brasil (1988). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf?sequence=1?concurso=CFS%202%202018>. Acesso em: 23 set. 2017.

SHAPE ARTS. DISPONÍVEL Em: <https://www.shapearts.org.uk/>. ACESSO EM: 23 SET. 2017.

ECLIPSE[1]

Caros leitores, vocês perceberão que nas próximas linhas serei extremamente bem-sucedido em profanar todo e qualquer formato, regra e estilo utilizado para um artigo acadêmico. Perceberão que entre algumas formas de manifestar minha arte, a escrita é a última do *ranking*. Talvez esse ensaio soe mais como uma amadora autobiografia.

Meu processo artístico começou bem despretensiosamente. Muito cedo. Talvez fosse mais uma busca por identidade do que uma real consciência artística.

Desde os primeiros anos, a forma de manifestação artística escolhida foi o desenho. Grafite, canetinhas e folhas de sulfite deram margem às primeiras expressões.

Copiar trechos de revistas em quadrinhos já me traziam vislumbres de qual seria a minha escolha profissional. Nas viagens a trabalho, meu pai me levava junto. Ele era vendedor e viajava para diversas cidades do interior de São Paulo para visitar clientes. Enquanto realizava as visitas, eu ficava no carro esperando e copiando as revistas em quadrinhos. Eu ainda tinha pouca ideia do rumo a que esses desenhos me levariam, mas aos poucos o amor pela arte foi se formando e a certeza do que eu gostaria de fazer profissionalmente. Publicidade. O começo do amor pela música,

1 Com uma trajetória de duas décadas de dedicação ao rap e ao ativismo social, o músico cadeirante Billy Saga é considerado, atualmente, um dos mais autênticos e combativos rappers a abordar, nas entrelinhas de suas músicas com temas diversos, o direito das pessoas com deficiência. As letras de Billy trazem à tona o tema da resistência, com a reflexão sobre o combate à exclusão social, historicamente ressaltada pelo racismo, preconceito e violência às minorias desfavorecidas. Em 1998, Saga foi atropelado por uma viatura da Polícia Militar, que passou no semáforo vermelho. No acidente, teve sua coluna fraturada em três lugares e ficou paraplégico. Desde então, passou a se dedicar ao processo de inclusão, sensibilizando a sociedade sobre os direitos das pessoas com deficiência, unindo o rap à sua luta. Ele é presidente da ONG Movimento SuperAção, criada por ele e por amigos em 2003 para desenvolver uma estratégia de ação e mobilização social baseada na militância, estimulando o trabalho em rede com organizações ligadas à defesa das pessoas com deficiência. O músico realizou a sua primeira turnê internacional em setembro de 2016, com a qual percorreu as cidades inglesas de Londres, Bristol e Newcastle para o lançamento de seu segundo disco solo *As Ruas Estão Olhando*, com o selo Vida Loka Produções, em parceria com o selo social CoMusica Arches e Youth Music – organização sem fins lucrativos que atua em projetos musicais com população jovem de baixa renda. Saga já realizou mais de 150 apresentações de Teatro na Oficina dos Menestréis, organizou cerca de 30 eventos socioculturais em militância pelo direito das pessoas com deficiência, pelo Brasil, em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, e na Argentina, em Santa Fé e San Justo. Billy Saga é tricampeão da Batalha Racional de Freestyle. Email: billysaga@gmail.com

outra forma artística que eu manifestaria mais pra frente, veio através das fitas K7 que eu ouvia também nessas viagens. Entre Chico Buarque, Tim Maia, João Nogueira, eu rabiscava minhas ilustrações numa prancheta com sulfite. No Natal deste ano, pensei em pedir uma prancheta profissional de desenho, mas como eu sabia que era caro e isso esfolaria meu pai, pedi uma fita K7 – Aquarela, do Toquinho. Demorou alguns anos, mas a prancheta veio em um Natal posterior.

O tempo passava, as viagens com o meu pai seguiam e o amor pelo desenho e pela música também.

Eram comuns caricaturas de amigos, personalidades e de políticos da época. Em meio a uma campanha à Presidência, a primeira após as "Diretas já!", eu rabiscava caricaturas. Sem saber, nascia naquelas caricaturas, em tom de sátira aos presidenciáveis, um viés crítico em minha expressão artística. Talvez fosse uma premonição.

Terminei o que seria o atual ensino fundamental. Me matriculei em um colegial técnico em publicidade. Naquela época a tecnologia era escassa. Aprendíamos a fazer *rafes* (rascunhos) das peças publicitárias e o *layout* final. Tudo era feito à mão. No papel canson. Desenvolvíamos várias técnicas como nanquim, ecoline, entre outros.

Até aqui, estou me reservando a resgatar o meu desenvolvimento técnico em artes, mas hoje entendo que a arte está presente em nossa essência desde o nosso nascimento. Todos, se estimulados, de uma forma ou de outra podemos nos tornar artistas. O que alguns têm é coragem para assumir a sua arte e mostrá-la ao mundo. Na área musical, por muito tempo escrevi e cantei apenas para mim. Não que hoje seja diferente – canto e escrevo essencialmente para mim, mas agora é no sentido de fazer o que eu acredito, independentemente do que os outros pensem. Naquela época era medo mesmo. Medo de me expor. Medo do ridículo. Uma década depois, com um diretor de teatro que se tornou um grande amigo, aprendi que o artista não pode temer o ridículo, ele já o é – e isso é dádiva.

Adquirir coragem para expressar a sua arte é uma das etapas mais importantes de um artista. É fundamental se assumir como um criador, pois é nesse momento que você se torna o mestre da sua arte e da própria vida. A grande mudança que percebi é que ao fazê-lo, dissolve-se a linha tênue entre a sua mente e o seu corpo, entre a sua educação e a sua recreação. O artista dificilmente sabe distinguir um corpo do outro. Ele simplesmente busca excelência em tudo que faz, deixando para os outros a decisão de julgar se está trabalhando ou se divertindo. O artista acha que está sempre fazendo as duas coisas simultaneamente. Só após me assumir como artista, o universo me trouxe as oportunidades, do grafitti às artes plásticas como um dos poucos artistas de Art De'VIA (arte surda) do país,

da música ao teatro, com uma turnê internacional para Inglaterra e um show na Argentina. Mas naquela época eu me contentava em mostrar minhas primeiras letras aos meus amigos da rua e da sala de aula. E nesse ritmo, eu mal sabia que estava preparando os elementos do elixir que seria a minha própria salvação.

Um amigo me apresentou dois vinis de um grupo de rap brasileiro chamado Racionais, que eram desconhecidos na época. Levei para casa e, ao ouvi-los, tive a sensação mais incrível da minha vida. Me identifiquei imediatamente com aquelas letras, aquele ritmo. A contundência daquela forma de manifestação artística despertou em mim um ímpeto revolucionário que qualquer psicólogo diria que era apenas rebeldia. Seria se isso não fizesse parte da minha vida até hoje. Naquela mesma semana, fui até a galeria 24 de maio e adquiri discos de diversos outros artistas do gênero. Escrevi a minha primeira letra de rap. Me senti empoderado e representado por aquele estilo de música e soube que aquela experiência mudaria para sempre a minha personalidade, estilo de vida e forma de expressão. E mudou. Rap é a trilha sonora da minha vida.

Das aulas de desenho do colegial, com o rap no último volume no diskman, bombardeado pelas teorias de marketing, comecei a enxergar quão cruel era o ofício da publicidade. Não cruel no sentido de ser uma profissão difícil, afinal, apesar de a percepção de dificuldade ser relativa, o que aprendíamos na faculdade é que ser um profissional bem-sucedido na publicidade nos proporcionaria frequentar as melhores festas, repleta de modelos e personalidades televisivas, ganhar prêmios em Cannes, ver nossas criações nas mídias mais caras do país. Mas o que me incomodava era o "vender a todo custo". Já começava a entender quão manipulador e explorador é o sistema capitalista que cria o problema para nos vender a solução e que quem cria a estratégia de vendas dessa falsa solução é a publicidade. A ditadura dos padrões consumistas me incomodava tremendamente, talvez por ter vindo de uma classe mais periférica, ter sofrido as mazelas do preconceito pelas classes mais pobres e ter acabado de encontrar o meu *lifestyle* – um gênero que luta contra tudo isso – o hip hop.

Mas eu ainda tinha 15 anos e não me sentia seguro para uma guinada radical na minha escolha profissional.

Não precisei. A guinada veio da própria vida. Terminei o colegial, entrei na faculdade de publicidade. Nessa época eu trabalhava no banco e decidi sair para iniciar um estágio em uma agência de publicidade. No período de uma semana que tive de folga entre a rescisão no banco e o início na agência, eu decidi fazer um curso intensivo de computação gráfica em uma das poucas escolas que ofereciam essa técnica, pois era muito nova essa tecnologia no Brasil e eu queria me aprimorar para fazer a diferença

no novo emprego. No percurso à escola de computação, que eu fazia com minha moto, sofri um grave acidente que me tornou paraplégico. Foram três meses na UTI e uma vida nova daí em diante.

E é aqui que começa a saga que justifica o convite que recebi para escrever esse texto, nessa importante revista, pois daí em diante eu seria um artista e produtor artístico com deficiência. Essa história da minha saga já foi contada por diversos prismas, mas dessa vez o foco é a arte, então vou me abster dos detalhes que permeiam o acidente, o enfrentamento das novas barreiras, da própria reinvenção à luz piegas dos clichês e me reservarei a contar como a arte foi importante em todo o processo.

Como eu disse há pouco, a arte foi o elixir que me salvou, pois após o furdunço inicial na vida de um ser que sai um dia de casa de pé e volta para casa, 90 dias depois, sentado, com uma deficiência adquirida e irreversível, há uma certa comoção familiar e social. Mas a fase chá com bolachas, tapas nas costas e palavras de incentivo passa bem rápido e quando você menos imagina, entre relampejos de frases feitas de ajuda, desculpas verdadeiras, choros catárticos e introspecções e reformulações de todos os seus valores, muito antes do que você imagina, chega a hora de encarar a realidade excludente de frente.

Foi então que busquei uma passagem secreta nesse beco sem saída que é se tornar ou nascer com deficiência no Brasil. E essa passagem secreta chama-se Arte.

Comecei a estudar sobre diversos temas, nunca mais fiz um curso de computação (talvez por trauma), me tornei autodidata e hoje manuseio diversos softwares de edição de imagens e vídeo em nível avançado. Passei a direcionar minhas composições musicais para o tema da inclusão e militância pelos direitos das pessoas com deficiência. Incomodado com a segregação social vivida por essa parcela, que hoje compõe 24,5% da população brasileira, idealizei uma ação cultural de sensibilização da sociedade com a qual, através de eventos nas principais avenidas das maiores capitais do país, levando música, entretenimento e debatendo o tema da inclusão das pessoas com deficiência nos epicentros culturais do Brasil, buscamos sensibilizar a sociedade sobre os direitos das pessoas com deficiência e defender que a pessoa com deficiência protagonize esse processo de inclusão. Nessa linha de frente, tive a oportunidade de experimentar o papel de produtor artístico, executivo, de marketing, de palco, de elenco, em grandes eventos, no Brasil, por São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, e na Argentina, em Santa Fé e San Justo.

Além, é claro, de largar minhas rimas em quase todas estas oportunidades. Desde a criação dessa estratégia de manifestação social em meados do novo milênio, tive que aprender a desenhar o projeto, captar

recursos, negociar com artistas, fornecedores, voluntários, autoridades políticas, formadores de opinião. Eu crio o conceito e o logo do evento, eu crio a estratégia de marketing. Eu diagramo as peças. Eu disparo os convites. Eu contato os fornecedores que instalam, afinam e operam o som, eu desenho e produzo a camiseta, que é distribuída gratuitamente para os participantes. Eu negocio com as empresas apoiadoras para exporem suas marcas em troca de lanches e água distribuídos, também gratuitamente, aos participantes. Eu negocio com a segurança, PM e CET. Eu incentivo os nossos voluntários. Eu convido as ONGs do segmento. Eu negocio com os grandes artistas, e já tivemos grandes empenhados na causa – Luis Melodia, Alcione, Marcelo Yuka, Sergio Loroza, Herbert Viana, Emicida, NX Zero, Baby do Brasil, entre outras dezenas de bandas pequenas. Eu sento na mesa com os secretários, prefeitos e autoridades públicas que tem o dever de estarem presentes e os convenço de que devem estar lá e se comprometerem com a causa. Eu entro na mente de diversos leigos e desavisados que participam de passagem em nossos eventos e dou um choque de realidade quando abro os olhos deles para a inclusão. Eu dou entrevistas e tento passar a importância do tema através dos meios de comunicação, muitas vezes sensacionalistas, que tentam colocar a pessoa com deficiência quase sempre como coitadinho ou super-herói, mas nunca equiparam as oportunidades. Eu tiro fotos. Eu sou fotografado. Eu canto. Eu falo. Eu grito palavras de ordem. Eu comemoro ao final e depois clipo tudo o que saiu na mídia para alimentar o site ou a *fanpage*. Eu sofro pois sei que é pouco o impacto macro (mudanças estruturais em massa e novas políticas públicas), apesar de termos exercido forte pressão na readequação da Avenida Paulista. Eu choro pois me emociono com o impacto micro, em cada pessoa que se sentiu representada, que se empoderou com a nossa luta. Muitos perguntam: "Mas você fez tudo isso sozinho?". Muitas vezes sim. Por diversos anos foram poucos os que somaram. Em outros momentos, já cheguei a ter mais de cem voluntários comigo. Mas eu personifico toda essa luta. Em uma ocasião, em 2011, estive internado em um Hospital Público e adquiri uma infecção hospitalar que me manteve muito tempo dentro de um quarto, deitado em um leito. Com um notebook e um celular e alguns assistentes na rua, viabilizei um grande evento na Avenida Paulista. O meio e fim de toda essa catarse que criei, talvez para elaborar a fatalidade da guinada que a vida me reservou, sempre foi e sempre será a arte.

Ser artista me deu coragem para ser eu mesmo, quando o mundo todo quis me convencer que minha vida tinha acabado.

A maturidade me fez enxergar que hoje não luto apenas pela inclusão. Luto por um mundo mais humano, mais fraterno. Pois uma sociedade que consiga minimamente respeitar o limite do próximo será melhor

para todos. Para a pessoa com deficiência, para o gay, para o negro, para o idoso, para o obeso, para o bulímico, para o cristão, evangélico, muçulmano, macumbeiro, budista, para a mulher, para o homem, de esquerda ou de direita, para o são paulino, corinthiano, palmeirense, santista ou chapecoense, para o pobre, para o rico, para o honesto, enfim, para todos e todas. A diversidade sempre foi e sempre será. A intolerância é uma doença e na minha opinião a arte é a cura que tem o poder de sensibilizar e fomentar a reflexão sincera e humilde sobre nosso ego, que nos destrói. Destrói a todos.

Hoje sou pai de uma filha de 1 ano e 8 meses e sei que ainda falta muito para ela viver em uma sociedade inclusiva. Desde já eu semeio a arte em sua inocente e pura vidinha. A arte, mesmo quando melancólica e dramática, é alegria e estar alegre é estar em seu potencial máximo. É isso que quero para minha filha e é assim que conduzo a minha luta pela inclusão. De forma alegre. Sempre falo, nas preleções de cada evento, algo que aprendi com um mentor: "Estamos aqui por amor e por nossa escolha". Mas muitas vezes me pego pensando o inverso: que talvez a arte não foi o que escolhi fazer, mas foi o que eu jamais conseguiria deixar de fazer. Mas por escolha ou necessidade, faria com alegria. A arte é um paradoxo.

E quando me convidam para falar sobre o tema "Produção, participação e formação cultural pela e para pessoa com deficiência", digo que minha produção e participação transcendem a minha deficiência e a (trans) formação cultural que fomento é para todos. Somente com o foco em todos teremos possibilidades de estudar o universo artístico específico das pessoas com deficiência, pois elas estarão de fato inseridas no universo como um todo, que fomenta a arte e a criatividade. A falta de acesso à saúde, educação e cultura desencoraja a pessoa com deficiência a acessar seus dons e o seu potencial artístico.

Por isso, a diversidade da minha arte não tem tempo para conseguir parecer igual, tampouco prepotência para tentar ser diferente. Ela é o que é. Pertencer ao mundo do outro me faria perder a essência e originalidade. Me manter apenas no meu mundo me faria perder a inspiração. Ser um artista com deficiência não me faz ser menor, mas sim me aprimora naquilo em que posso ser melhor. E não deve ser esse o desafio de cada artista, de cada ser humano? Sair da caixa torna-se essencial, pois o movimento pode nos conduzir aos espaços de pertencimento, e os mecanismos de inclusão ganham outro sentido. É a sociedade que perde em não incluir a diversidade, não o contrário. Todos estamos encaixotados e com um rótulo, que, se atrai, traz pessoas e oportunidades, *likes* e *coments*; se repulsa, torna a caixa uma ilha. Minha arte me diz que é preciso quebrar a caixa. Como disse Boaventura de Souza Santos: "Temos o direito de ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito de ser

diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades."

Mas é triste ver que mesmo falando em arte, a força motriz com o potencial de mudar toda esta dinâmica excludente, vemos uma repetição de desacertos dos tomadores de decisão que difundem a arte no país, muitas vezes seguindo a dinâmica capitalista, encharcada de padrões e sensacionalismo, cruelmente excludente, que citei há pouco.

Para estes, ofereço o mesmo que ofereço aos que amo – a minha arte – pois ela tem o único e legítimo intuito de apontar a sombra, fomentando a luz que existe em cada um deles, assim como ela fez comigo, e desta forma fazer renascer as ondas energéticas e partículas necessárias para uma rebelião.

Para finalizar, deixo aqui um breve texto de Renzo Novatore Arcola, de 1920, que extraí do clássico *Zona Autônoma Temporária*, de Hakim Bey. Ele resume um pouco do meu espírito de artista e para onde a minha arte me levou:

> História, materialismo, monismo, positivismo e todos os "ismos" desse mundo são ferramentas velhas e enferrujadas que já não preciso ou com as quais eu não me preocupo mais. Meu princípio é a vida, meu Fim é a morte. Gostaria de viver minha vida intensamente para poder abraçar minha morte tragicamente. Você está esperando pela revolução? A minha começou muito tempo atrás! Quando você estará preparado? (Meu Deus, que espera sem fim!) Não me importo em acompanhá-lo por um tempo. Mas quando você parar, eu prosseguirei em meu caminho insano e triunfal em direção à grande e sublime conquista do nada! Qualquer sociedade que você construir terá seus limites. E para além dos limites de qualquer sociedade os desregrados e heroicos vagabundos vagarão, com seus pensamentos selvagens e virgens – aqueles que não podem viver sem constantemente planejar novas e terríveis rebeliões! Quero estar entre eles! E atrás de mim, como à minha frente, estarão aqueles dizendo a seus companheiros: "Voltem-se a si mesmos em vez de aos seus deuses ou ídolos. Descubra o que existe em vocês; traga-o à luz; mostrem-se!" Porque toda pessoa que, procurando por sua própria interioridade, descobre o que estava misteriosamente escondido dentro de si, é uma sombra eclipsando qualquer forma de sociedade que possa existir sob o sol! Todas as sociedades tremem quando a desdenhosa aristocracia dos vagabundos, dos inacessíveis, dos únicos, dos que governam sobre o ideal, e dos conquistadores do nada, avança resolutamente. Iconoclastas, avante! "O céu em pressentimento já torna-se escuro e silencioso!" (ARCOLA In BEY, 1920, p.).

COMO PENSAR UMA CIDADE, SUA CULTURA, SE NÃO HÁ ACESSIBILIDADE?

Luiz Alberto David Araujo[1]

RESUMO

A Constituição Federal cuidou minuciosamente do tema da pessoa com deficiência. Cuidou da igualdade material e formal. Essa proteção foi reforçada pela Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, que foi recebida com "status" de emenda à Constituição por força do artigo quinto, parágrafo terceiro. Esse instrumento internacional gerou a Lei nº 13.146/2015, que cuidou de esmiuçar os comandos anunciados pela Convenção e pela Constituição. No entanto, apesar das normativas, ainda encontramos, no dia a dia desse grupo vulnerável, diversos problemas que impedem a sua plena inclusão social. O preconceito, a falta de acessibilidade, a falta de uma política clara de inclusão: tudo a dificultar a inclusão. A cultura e a cidade são apenas parte desse cenário, em que há a vedação de acesso a esse grupo de pessoas. O Supremo Tribunal Federal, ao julgar a ADI 5357, tenta dar um rumo ao problema, defendendo uma inclusão escolar mais forte e efetiva. Pode ser um caminho.

Palavras-chave: Pessoas com deficiência. Inclusão. Barreiras. Acessibilidade. Direito à cidade.

ABSTRACT

The Brazilian Federal Constitution have carefully handled the theme of the person with disabilities. It also took care of issues related to the material and formal equaliy of this vulnerable group. In fact, the before mentioned protection was reinforced by the United Nations Convention on the rights of Persons with Desabilities (CRPD) and later on it was incorporated by the Brazilian Federal Constitution as an amendment, within its article fifth, in its third paragraph. Actually, the United Nations Convention on the rights of Persons with Desabilities (CRPD) have inspired Law n. 13.146-15, which took care of detailing the guidelines established by not only the above refered convention but also by the Brazilian Federal Constitution. However, despite this set of regulations, one can still identify the

1 Mestre, Doutor e Livre-Docente em Direito Constitucional, Professor Titular de Direito Constitucional da Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O foco de sua produção é a tutela de minorias e grupos vulneráveis. E-mail: lada10@terra.com.br.

existence of several problems that prevent the full social inclusion of the handicapped people in daily life activities. As a matter of fact, prejudice, lack of accessibility, lack of a public policy that promotes inclusion and other difficulties still remain and contribute to hinder inclusion effectively. In addition, it is noteworthy the existing obstacles preventing handicapped people to take part in cultural activities, as well as to enjoy the city itself. The decision of the Brazilian Federal Supreme Court regarding the ADI 5357 have tried to shed some light on the matter, advocating a stronger and more effective school inclusion. This might be interpreted as a begining.

Keywords: Person with desabilities. Inclusion. Barriers. Accessibility. Right to the city.

I INTRODUÇÃO

De acordo com o último Censo, realizado em 2010, o Brasil apresenta um percentual de pessoas com deficiência correspondente a 23,9%[2] [3] de sua população. Esse número expressivo revela, desde logo, uma preocupação, já que não encontramos um quarto dessa população nas atividades comuns vividas por todos nós.

Não encontramos no dia a dia esse percentual, mesmo que aproximado, de cadeirantes, pessoas cegas, surdas ou com as mais variadas deficiências. Ao notar, na sala de cinema, que são poucas as pessoas com deficiência ou que, no teatro, o número de cadeirantes ou de pessoas com outras deficiências é muito pequeno, ou mesmo na praia, na praça, nas ruas, é possível afirmar que não há exposição desse grupo nas atividades corriqueiras. Nas salas de aula, nas exposições de arte, nos eventos desportivos, também não encontramos um percentual tão alto de pessoas com deficiência, o que significa que não há um nível de inclusão social desejado, já que todos, como é evidente, tem direito à cidade, ao convívio, ao lazer.

Baseando-nos nessa observação, vamos procurar entender o perfil dado ao tema pela Constituição, pela legislação infraconstitucional e pelas decisões judiciais. Obviamente, não pretendemos esgotar a questão, mas trazer alguns elementos que possam ser úteis para a compreensão

2 Cf. o texto "IBGE: 24% da população têm algum tipo de deficiência", publicado na *Revista Exame*. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/ibge-24-da-populacao-tem-algum-tipo-de-deficiencia/>. Acesso em: 01 mar. 2018

3 Consulta em 8-2-18, às dez horas. Site: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf Acesso em: 08 dez. 2017

do assunto e que podem servir de reflexão para questionamentos como: O que dificulta a inclusão social na cidade, inclusive no ambiente cultural?

II A CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988

Com a retomada da democracia, após o período de governo autoritário, uma nova Constituição era esperada. O povo brasileiro vivia sob uma Constituição organizada e votada sob um regime pouco democrático. Com a convocação da Constituinte, os trabalhos começaram. A Constituição, finalmente elaborada, trouxe as características próprias de um documento que revelava insegurança e que precisava assegurar que os direitos individuais seriam obedecidos e respeitados. Isso explica a repetição de determinados pontos, por exemplo, o direito à igualdade. Esse vetor constitucional vem expresso no artigo quinto, no caput, em que se afirma que "todos são iguais perante a lei" e "sem distinção de qualquer natureza". Está clara a preocupação em evitar privilégios, garantir direitos iguais e manter a democracia em funcionamento.

Mais adiante, entre os bens protegidos, consta a "igualdade", ainda no caput do artigo quinto. Não vamos cansar o leitor com as menções sobre a igualdade no texto: artigo 19, III (igualdade entre os brasileiros); artigo 150, II (igualdade perante o sistema tributário); artigo sétimo, inciso XXXI (igualdade perante a relação de trabalho, com proteção à pessoa com deficiência); entre outros. Portanto, a igualdade é um valor de suma importância para o sistema e veio cuidado com muito carinho pelo constituinte.

A igualdade, tema brilhantemente tratado por Celso Antonio Bandeira de Mello[4], não se coloca apenas em seu plano formal, ou seja, impedindo que uma medida desigual quebre a isonomia entre os indivíduos. Além da igualdade formal, em que se proíbem privilégios ou tratamento desiguais, há uma outra, chamada de igualdade material, que é a forma de recuperar algumas injustiças ou desequilíbrios reconhecidos por todos.

Vejamos, por exemplo, as vagas reservadas para as pessoas com deficiência em concurso público. O artigo 37, inciso VIII, trata de garantir um percentual de vagas para as pessoas com deficiência. Foi uma das maneiras escolhidas para que esse grupo avançasse no processo de inclusão social. A vaga reservada não é, como sabemos, um cheque em branco para que se adentre no serviço público. A pessoa com deficiência, como qualquer cidadão, deve atingir, no concurso, os níveis mínimos exigidos para qualquer candidato. Sua vantagem será na classificação. Estamos, nesse caso,

4 Cf. MELLO, C. A. B. *O conteúdo jurídico do princípio da igualdade*. 3. ed. São Paulo: Malheiros, 1993.

diante de uma igualdade formal e uma igualdade material, formando um conjunto uno de providências que deveriam garantir a inclusão social desse grupo. Mas como exercer as igualdades constitucionais garantidas (formal e material) se há barreiras que impedem pessoas com deficiência (e pessoas com mobilidade reduzida, idosos, gestantes, por exemplo) de exercer seus direitos?

Aqui, surge o tema da acessibilidade. Sem acessibilidade, não se pode falar em garantia de direitos. Como posso garantir o direito ao trabalho se o ambiente de trabalho é inacessível? Se não há rampas, piso tátil, como entender que o trabalhador com deficiência pode trabalhar? E mais, como poderá chegar ao trabalho? E dele voltar? Como podemos falar em direito à saúde se não há acesso para cadeirantes, por exemplo, em postos de saúde? Como podemos falar em direito ao lazer se não temos como chegar ao local de lazer (um cinema, um teatro, uma praça) por falta de acesso? Há ônibus acessíveis para todas as pessoas com deficiência? Podemos afirmar que um cego ou um surdo compreenderá, considerando a inacessibilidade, uma peça de teatro? Não há necessidade de grande esforço para se notar que a acessibilidade está ligada diretamente à condição de exercício de determinados direitos. Ou seja, sem acessibilidade, não se pode falar em exercício de outros direitos. Por isso, ela será um direito fundamental (como o direito à saúde, ao trabalho, ao lazer, à locomoção). No entanto, a acessibilidade terá um caráter instrumental. Ou seja, ela se caracteriza como um direito fundamental instrumental, porque viabiliza, instrumentaliza o exercício de outros direitos.

Por isso, a Constituição Federal de 1988 tratou com muito cuidado o tema que, posteriormente, como será visto, foi complementado por uma série de providências legislativas, incluindo aí, a Convenção da ONU sobre os direitos das pessoas com deficiência.

III A ACESSIBILIDADE E A CONSTITUIÇÃO FEDERAL

Verificada a natureza do direito à acessibilidade, vamos verificar como o texto constitucional cuidou do tema. Ou seja, como a Constituição Federal de 1988 disciplinou o tema da acessibilidade. Não vamos tratar aqui de proteções de caráter genérico, como a dignidade da pessoa humana, que é um dos fundamentos do Estado Democrático de Direito, ou mesmo do dever de promover o bem de todos, que como anunciado no artigo terceiro da Constituição, é um dos objetivos fundamentais do Estado brasileiro.

O constituinte foi cuidadoso quando garantiu a acessibilidade. E o fez para proteger duas situações distintas. Para o futuro, determinou que uma lei iria disciplinar o tema, determinando o que deveria ser acessível e quando (artigo 227, parágrafo segundo); e, em relação ao passado, o constituinte cuidou de evitar qualquer alegação de direito adquirido e, para

tanto, determinou que os espaços que não tinham acessibilidade teriam um determinado prazo para seu ajuste. Tudo conforme legislação que seria editada (artigo 244 da Constituição Federal). Dessa forma, surgiram na Constituição Federal, respectivamente, o parágrafo segundo do artigo 227 e o artigo 244.

Se o tema já foi objeto de proteção constitucional, seria fácil imaginar que as leis ordinárias foram logo editadas. Mas não foi assim que aconteceu. Deixando o direito suspenso, dependendo da lei, o Congresso Nacional demorou 12 anos para legislar! E elaborou a Lei nº 10.098/2000, que cuidava da acessibilidade das pessoas com deficiência e mobilidade reduzida. Se era um direito fundamental instrumental, como visto acima, o fato de o Congresso Nacional levar 12 anos para disciplinar tal direito revela o descaso do Estado para com o tema.

A lei fixava normas que deveriam ser seguidas para a inclusão das pessoas, já que garantia a acessibilidade. E, quanto às situações já existentes, foi elaborado o Decreto Regulamentar nº 5.296/2004, que fixava prazos (todos, aliás, bem generosos).

Pronto, no momento atual, todos os prazos já se esgotaram, o que nos leva à conclusão de que já estaríamos vivendo em um espaço totalmente acessível. Quer porque as construções e espaços já foram construídos (depois da lei) de forma acessível, quer porque todos já foram adaptados. Mais uma vez podemos afirmar que não é bem assim. Não há necessidade de uma análise muito criteriosa para se chegar à conclusão de que a acessibilidade é regra descumprida. Essa análise passa, por exemplo, pelos passeios da cidade, pelos edifícios sem acessibilidade, pelas dificuldades e pelos estabelecimentos particulares que não zelam pelo respeito às vagas reservadas de veículos.

IV A CONVENÇÃO DA ONU SOBRE OS DIREITOS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Havia uma discussão da doutrina sobre em qual patamar hierárquico um instrumento internacional de Direitos Humanos seria acolhido no sistema brasileiro. Alguns entendiam que era uma norma superior à lei ordinária; outros, que teria hierarquia constitucional. A discussão foi ajustada com a aprovação do parágrafo terceiro, do artigo quinto, da Constituição Federal. A inclusão desse parágrafo colocou um ponto final ao debate, permitindo que um instrumento internacional pudesse ser discutido e votado em dois turnos e aprovado por três quintos dos membros das duas Casas do Congresso Nacional. Se respeitado tal procedimento, esse instrumento ingressaria como algo equivalente à uma emenda à Constituição.

Assim, abriu-se a possibilidade de que um tratado internacional de Direitos Humanos pudesse ser recebido com "status" de emenda à

Constituição. E, sendo assim, estaria beneficiado pela cláusula pétrea, contida no parágrafo quarto, do artigo 60. Ou seja, aprovado o instrumento, ele passa a ser considerado também cláusula pétrea.

Até o momento – é preciso dizer – só houve um instrumento aprovado dessa forma, isto é, como conteúdo de emenda à Constituição: a Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Esse instrumento foi aprovado pelo Decreto Legislativo nº 186/2008 e ratificado pelo Decreto Presidencial nº 6.949/2009.

A Convenção da ONU está, portanto, dentro do sistema, compondo o conjunto normativo brasileiro. E o está de forma solene, com hierarquia de norma constitucional. E mais, está petrificada, ou seja, é direito imutável.

Assim, quando estudamos a Constituição da República Federativa do Brasil devemos ler, conjuntamente, a Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, único documento, até agora, que foi aprovado na forma anunciada no parágrafo terceiro do artigo quinto. Portanto, estamos diante de uma norma com "status" de norma constitucional.

A referida Convenção altera o conceito de pessoa com deficiência. Essa alteração fez com que houvesse, pela Lei nº 13.406/2015, uma mudança no Código Civil e em outros instrumentos legislativos, quer em termos de nomenclatura, quer em termos de autonomia das pessoas. De qualquer forma, o tema será visto adiante. O importante, nesse passo, é notar que a norma da Convenção está colocada acima da lei ordinária. Ou seja, ela alterou a Constituição e, certamente, provocou uma mudança em diversos conceitos, como o de pessoa com deficiência e o de acessibilidade, como será visto em seguida.

Quanto ao tema da acessibilidade, a Convenção trouxe o artigo 9, que traz a seguinte dicção:

> I. A fim de possibilitar às pessoas com deficiência viver de forma independente e participar plenamente de todos os aspectos da vida, os Estados Partes tomarão as medidas apropriadas para assegurar às pessoas com deficiência o acesso, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, ao meio físico, ao transporte, à informação e à comunicação, inclusive aos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como a outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na zona urbana como na rural. Essas medidas, que incluirão a identificação e a eliminação de obstáculos e barreias à acessibilidade, serão aplicadas, entre outros, a: edifícios, rodovias, meios de transporte e outras instalações internas e externas, inclusive escolas, residências, instalações médicas e local de trabalho; b: Informações, comunicações e outros serviços, inclusive serviços eletrônicos e serviços de emergência. [5]

5 Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, Decreto n. 6949 de 2009, in: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm, consulta em 07 fev. 2018

E, em seguida, determina uma série de providências que devem ser adotadas pelos Estados signatários, segundo o item nº 2.

V A LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015 (O ESTATUTO DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA)

Diante dos termos da Convenção da ONU, que alterou sensivelmente a normativa sobre o tema da pessoa com deficiência, inaugurando o novo instrumento constante do parágrafo terceiro do artigo quinto, impunha-se a operacionalização dos comandos fixados na Convenção. O artigo nono da Convenção precisava ser regulamentado, dentro outros pontos. E, para tanto, surgiu a Lei nº 13.146/2015. Trata-se de lei ordinária, mas que tem como base uma Convenção Internacional recebida com "status" de norma constitucional e, por isso, tem uma importância bastante grande para o entendimento do tema. Ainda é nominada como Lei Brasileira da Inclusão da Pessoa com Deficiência.

A ideia de desenho universal, que já permeava a Convenção, é retomada pela Lei. O conceito é repetido: "desenho universal: concepção de produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados por todas as pessoas, sem necessidade de adaptação ou de projeto específico, incluindo os recursos de tecnologia assistiva." (artigo terceiro, inciso III). No mesmo artigo, como uma regra geral, tal Lei especifica que:

> I- acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privados de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida.[6]

Assusta, portanto, quando vemos, em uma cafeteria, por exemplo, um banco, uma vaga reservada, sendo ocupada por quem não necessita (e não está autorizado) a ocupá-la[7].

Veremos que o comando convencional, reforçado pelo comando legal, ainda vai mais adiante.

No artigo 46, já vemos o direito ao transporte e à mobilidade. Os temas estão entrelaçados e dependem de ajustes para que a pessoa com

6 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm, consulta em 07 fev. 2018

7 Artigo 47, parágrafo terceiro, da Lei nº 13.146/2015.

deficiência possa circular pela cidade e por seus museus, ruas, calçadas, lojas, espaços, praças.

VI A ACESSIBILIDADE NA LEI

O Título III da lei 13.146 de 2015, composto por quatro Capítulos, trata da acessibilidade. Tamanha foi a sua importância, reconhecido como um direito instrumental fundamental, que ele trouxe quatro Capítulos. Ou seja, a acessibilidade é um ponto fundamental para a garantia do direito das pessoas com deficiência.

No primeiro Capítulo, há as "Disposições Gerais". Todo e qualquer projeto deve ser submetido à acessibilidade. E o desenho universal deve ser buscado por todos. O artigo 56 da lei em questão garante que "a construção, a reforma, a ampliação ou a mudança de uso de edificações abertas ao público, de uso público ou privadas de uso coletivo deverão ser executadas de modo a serem acessíveis".

E o conceito de acessibilidade não se limita, como vimos, ao tema das rampas. No parágrafo primeiro do artigo 60, lê-se: "a concessão e a renovação de alvará de funcionamento para qualquer atividade são condicionadas à observação e à certificação das regras de acessibilidade".

Além das regras gerais, há um Capítulo sobre o Acesso à Informação e à comunicação. Tecnologias assistivas são tratadas no Capítulo III. O último Capítulo trata "Do direito à participação na vida pública e política".

O conceito de acessibilidade e suas várias facetas será de grande importância para a evolução desse trabalho. Ou seja, a acessibilidade compreende, como visto, normas que tratam das disposições gerais, tratam do acesso à informação e à comunicação, da tecnologia assistiva e, por fim, do direito à participação na vida pública e política. Tudo, portanto, é acessibilidade, como definido na Convenção da ONU e na lei.

VII A ACESSIBILIDADE COMO UM VALOR PRESTIGIADO (OU A PENA POR IMPROBIDADE ADMINISTRATIVA)

O valor acessibilidade recebeu grande prestígio tanto da Convenção da ONU como do Estatuto da Pessoa com Deficiência. Especialmente, no Estatuto, houve o cuidado de desdobrar todos os conteúdos que compunham a acessibilidade. E, assim, o conceito passou a ter uma dimensão correta pela edição da lei. Os termos mais genéricos (e é normal que assim seja) da Convenção foram trocados por determinadas providências específicas da lei. Ela detalhou e enumerou os deveres que, em alguns casos, estavam colocados de maneira genérica na Convenção.

Mas, inegavelmente, o grande avanço apareceu não no corpo da norma, mas nos dispositivos alterados pela legislação, qual seja, ao final da lei, há as mudanças da normativa que foi atingida pela nova lei. E assim foi a Lei de Improbidade Administrativa.

A Lei da Improbidade Administrativa, veiculada pela Lei nº 8.429/92, trata-se de excelente instrumento que coíbe a má administração, responsabilizando os administradores e/ou aqueles que por omissão, falta de ação, deixaram que o fato acontecesse com prejuízos para a Administração Pública.

Com a recente Lei nº 13.146/2015, especialmente por causa de seu artigo 103, a falta de atendimento da acessibilidade configura "improbidade administrativa". Houve o acréscimo do inciso IX ao artigo 11, deixando claro que "deixar de cumprir a exigência de requisitos de acessibilidade previstos na legislação" configura improbidade administrativa. Isso significa que, inexistindo acessibilidade, deixando de planejar, executar ou mesmo prever financeiramente custos para o atingimento da acessibilidade, o funcionário público que deixou de praticar o ato ou mesmo aquele que praticou de forma equivocada, sem atentar ao escopo da Administração Pública, será punido com a ação. E, ao final, seu patrimônio responderá pelos prejuízos causados. Importante frisar que também comete improbidade administrativa quem, mesmo não sendo agente público, deixar de zelar pelo tema, conforme a lei em seu artigo terceiro. E mesmo que compondo a Administração Pública deveria ter tomado conhecimento do assunto.

Assim, estamos diante de uma mudança de paradigma. Agora, quem deixar de atender às regras de acessibilidade será responsável pelos prejuízos causados. E, nos termos do artigo terceiro e quarto da referida lei, também será responsável solidariamente.

Ora, quando falamos em um automóvel parado irregularmente na vaga reservada a uma pessoa com deficiência, já estamos afirmando, de maneira indireta, que o sistema de acessibilidade não funciona como gostaríamos. Ao travar a entrada na vaga, o carro de propriedade de uma pessoa sem deficiência já impede o acesso ao local.

São centenas de violações contra a acessibilidade. Vagas ocupadas, falta de rampas, falta de piso tátil, entre outros problemas.

Ora, como falar em acesso à cidade, acesso à cultura, se não são respeitados minimamente os quesitos mais simples de acessibilidade? E, quando o são, pela correção arquitetônica, a ocupação indevida ou utilização com desvio da finalidade torna o esforço frustrado.

No entanto, com a caracterização de que a falta de acessibilidade constituiu improbidade administrativa, os administradores públicos, seus

funcionários, aqueles que deveriam fiscalizar, os que participaram do ato, todos serão responsabilizados. O Ministério Público, autor natural desse tipo de ação, começará (sob pena de omissão funcional) a ajuizar as ações competentes.

Mas por que precisamos chegar ao ponto de modificar uma lei, incluir um determinado dispositivo, de caráter, inclusive, penal, para permitir que a acessibilidade seja respeitada? Por que um remédio tão forte assim diante de um dever comezinho que qualquer criança poderia indicar como necessário?

A resposta já aparece de forma clara no decorrer deste artigo. Como pensar uma cidade, sua cultura, se não há acessibilidade? Como pensar em acesso a um museu se as vagas reservadas são ocupadas por pessoas que não estão autorizadas. E como imaginar os meios de transporte sem os devidos cuidados? Que cidade (que país, que mundo) inacessível é esse, em que as regras mínimas são desobedecidas?

Qual seria a origem desse processo de desobediência, de falta de entendimento do outro, de carência de alteridade? Como ficamos assim, sem conseguir enxergar esse outro que compõe a minha cidade, que mora na minha vila, que caminha ao meu lado? Como ficamos assim?

Talvez a resposta esteja em uma belíssima decisão do Supremo Tribunal Federal: na ação direta de inconstitucionalidade 5357 (ADI 5357), que abordaremos a seguir. Esse processo pode ser acessado integralmente no site do Supremo Tribunal Federal.[8]

VIII A AÇÃO DIRETA DE INCONSTITUCIONALIDADE 5357 E A BUSCA DE RESPOSTAS

Se temos uma legislação apurada, um Ministério Público ativo (encarregado de, entre outros, exigir a acessibilidade), se temos associações bem estruturadas, como, então, podemos constatar tantas dificuldades para o acesso das pessoas com deficiência à cidade. E, claro, se não temos o básico, como podemos entender a falta de acessibilidade cultural? Faltam guias rebaixadas, pisos táteis, sinais em Braille, intérpretes de línguas de sinais, entre outros requisitos que poderiam amenizar a falta de acessibilidade.

A legislação apenas deve ser executada, cumprida, efetivada. Já temos um excelente arcabouço normativo. E se não temos o apoio primário, como passeios (calçadas) por onde pode andar um cadeirante ou um cego, como

8 Todos os atos estão no site do Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/processo/verProcessoAndamento.asp?numero=5357&classe=ADI&origem=AP&recurso=0&tipoJulgamento=M>. Acesso em: 07 fev. 2018

podemos imaginar a acessibilidade aos pontos culturais da cidade? O problema é primário e de total falta de cuidados. São raros os espaços que estão ajustados às normas de acessibilidade. Eles são tão isolados (apesar de serem espaços de cidadania) que quem olha fica espantado, diante da bem-vinda quebra de padrão.

Por que temos tantos problemas com a acessibilidade? Talvez a questão possa ser esclarecida com a leitura da ação direta de inconstitucionalidade 5357, que tramitou no Supremo Tribunal Federal.

Editada a já mencionada Lei nº 13.146/2015, que determinava que as escolas (públicas e privadas) não recusassem matrículas para as crianças com deficiência e nem cobrassem (no caso das provadas) mais de alunos com deficiência, foi ajuizada uma ação direta de inconstitucionalidade, que pretendia ver reconhecida a inconstitucionalidade da norma, ou seja, ela estaria ferindo a Constituição. Não seria o espaço próprio aqui para narrar os passos do processo. Mas cabe dizer que o Supremo Tribunal Federal, por 9 votos a 1 (um Ministro deixou de comparecer justificadamente), votou pela constitucionalidade da norma, afirmando que a autora não tinha razão de pedir tal reconhecimento. O que nos faz mencionar a decisão é o voto do Ministro Edson Fachin, que foi o relator do feito.

Ao entender que a norma era constitucional, o referido Ministro tratou de mostrar a importância da inclusão social e da convivência entre crianças com e sem deficiência na mesma escola. A ideia de termos uma escola inclusiva, com crianças com e sem deficiência no mesmo espaço, faz com que criemos gerações mais preocupadas com a inclusão, mais voltadas ao outro. Serão seus coleguinhas de classe que terão algum problema de locomoção, de visão, audição ou mesmo alguma dificuldade intelectual. Todos na mesma classe, aprendendo juntos, um auxiliando o outro. Essa escola onde a criança com deficiência e a criança sem deficiência vão conviver pode ser a chave para o entendimento dessa dificuldade de acesso. Certamente, os engenheiros futuros, os arquitetos, os pedagogos, enfim, todos vão se lembrar dos colegas com alguma deficiência (porque eles fizeram parte do dia a dia desses futuros profissionais). Não vão parar nas vagas reservadas, como tantas vezes constatamos. Eles saberão que esse "outro" precisa de respeito. Mas, mais do que isso, precisa de humanidade, no dia a dia, no exercício do convívio.

Essa ideia de exigir que todos estudem na mesma escola tem o mérito de colocar as diferenças no convívio direto. Não haverá escolas de surdos ou de cegos. Mas escolas para todos, onde cada um poderá ajudar e aprender como o outro é "diferente". E essa diferença não causará qualquer mal-estar ou atraso nos ensinamentos. Pelo contrário, todos conviverão de forma a entender o papel do humano e o papel da solidariedade. Certamente, essas classes produzirão cidadãos mais conscientes. E atentos à inclusão. Será que depois de estudar com um amigo, um colega de classe, por anos,

eu ainda pararia na vaga reservada, mesmo que fosse "só por um minuto", como ouvimos tanto por aí? Os arquitetos e engenheiros vão projetar prédios, casas, espaços sem acessibilidade? Não, certamente levarão consigo a amizade do colega de classe que tinha uma cadeira de rodas, que não ouvia, que não enxergava. E será um engenheiro e um arquiteto melhor, mais preparado. E, se for um empreendedor, saberá que o empreendimento deve ser acessível, pois isso garante a presença de todos, não separa ninguém do convívio. A Constituição Federal afirma que um dos deveres do Estado é promover o bem de todos, sem exclusão, como diz o artigo terceiro.

Se há um direito claro e inequívoco de inclusão social garantido pela acessibilidade para as pessoas com deficiência, que constituem uma minoria, há um direito claro e inequívoco também da maioria de poder conviver com a minoria, aprender com ela, entender o diferente, para que possamos nos tornar cidadãos melhores, mais acolhedores, mais inteligentes, mais preparados para o mundo. Se de um lado há um direito de inclusão desse grupo vulnerável, de outro há um direito da maioria de poder conviver com a diferença, de forma que todos tenhamos a oportunidade de aprender. E aprender com a diferença é aprender a viver de forma mais humana. Afinal, com uma escola inclusiva, em que tudo está "junto e misturado", quem sabe possamos aspirar a uma geração que não pare na vaga reservada, aspirar a espaços culturais que sejam acessíveis e a calçadas (passeios), em todos os lugares, adequadas para todos.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Luiz Alberto David. *A proteção constitucional das pessoas com deficiência*. 4. ed. Corde: Brasília, 2011.

MELLO, Celso Antonio Bandeira de. *O conteúdo jurídico do princípio da igualdade*. 3. ed. Malheiros: São Paulo, 1993.

Constituição da República Federativa do Brasil, in http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm

Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm

Lei 13.145 de 2015, consulta: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm

Lei 8.429-de 02 de junho de 1.992 , in http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L8429.htm

AFETO E EMOÇÃO - SENTIMENTOS E SENSORIALIDADE: AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA EM SEUS TRAJETOS URBANOS POR ALGUMAS CIDADES – A REALIDADE BRASILEIRA

Regina Cohen[1] e Cristiane Rose de S. Duarte[2]

RESUMO

O presente artigo aborda a utilização e apropriação do espaço segundo o caminhar de pessoas que possuem uma deficiência ou mobilidade reduzida. Trata-se de uma abordagem interdisciplinar da percepção em movimento, considerando posturas corporais diferentes e a dimensão intersensorial da experiência urbana. Esta investigação adotou o "método dos percursos comentados", de Jean-Paul Thibaud, para quem as características do local são analisadas, na maior parte do tempo, em termos de barreiras físicas à percepção. Se para o autor perceber envolve um conjunto sensorial que é afetado pelo tipo de mobilização perceptiva ao qual o corpo dá lugar, para nós, será este caminhar "diferente" que nos mobilizará para o entendimento da relação entre "Corpo, Cidade e Deficiência" e dos "Percursos e Discursos Possíveis na Experiência Urbana". A análise da percepção urbana em movimento de Pessoas com Deficiência ou com mobilidade reduzida foi realizada em quatro cidades brasileiras: Rio de Janeiro, Salvador, Juiz de Fora e Brasília. Os dados obtidos permitem-nos apontar para o paradoxo existente entre as cidades percebidas, vividas e imaginadas pelas pessoas pesquisadas e as cidades concebidas pelos planejadores urbanos. A falta de identidade dessas pessoas com os lugares também demonstrou como elas não conseguem se apropriar deles e possuir o sentimento de pertencimento à sua cidade ou de sua experiência urbana.

Palavras-chave: Corpo. Deficiência. Espaço urbano. Percurso. Experiência urbana.

1 Pesquisadora associada no Departamento de Tecnologia da Construção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC/FAU/UFRJ); pesquisadora e professora visitante na Universidade de Syracuse, Nova Iorque; Pós-doutorado em Arquitetura; Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS/IP/UFRJ); coordenadora do Núcleo Pró-acesso (PROARQ/FAU/UFRJ).

2 Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Doutorado pela Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), Pós-doutorado na University of California Berkeley; coordenadora do Núcleo Pró-acesso (PROARQ/FAU/UFRJ).

ABSTRACT

The research hereby presented outlines the use and appropriation of spaces according to the movement people with disability or reduced mobility perform. Our aim is to develop an interdisciplinary approach of the perception in movement - once there are different body postures – and to take into consideration the intersensorial dimension of the urban experience. For our investigation we have adopted the "method of annotated routes" by Jean-Paul Thibaud, for whom local characteristics are analysed, mostly, in terms of physical barriers to perception. If the author understands 'perceiving' as an embodiement of sensorial elements affected by the type of perceptive mobilization, in this thesis it is this 'different' movement that allows the understanding of the relation among "City, Body and Disability" and of "Possible Routes and Speeches in the Urban Experience". The analysis of the urban perception in movement of People with Mobility Difficulty has been acquired in the context of four brazilian cities: *Rio de Janeiro, Salvador, Juiz de Fora* and *Brasília*. The data extracted from this analysis make us point out the existing paradox between those people and urban planners' perceived, experienced and imagined cities. The lack of identity people with disability have towards the analysed places has also demonstrated that they cannot improve their sense of belonging and appropriation of the city and their urban experience.

Keywords: Body. Disability. Urban Space. Route. Urban Experience.

1 INTRODUÇÃO

Apesar de alguns avanços no que tange à questão da acessibilidade física no Brasil, nossos trabalhos têm demonstrado que pessoas com deficiência no país ainda não alcançam o pleno desenvolvimento de relações afetivas positivas com suas cidades.

Ao longo do desenvolvimento de nossas pesquisas, temos visto que as pessoas com deficiência foram por muito tempo consideradas as responsáveis por não conseguirem vivenciar certas ambiências. Hoje, o paradigma é outro quando a deficiência foi transferida para a falta de acessibilidade do espaço urbano, retirando delas a responsabilidade de se adequar ao meio. O espaço urbano assume um papel fundamental de torná-las mais ativas em seus itinerários pelas ruas e espaços da cidade.

Verifica-se que os ambientes urbanos brasileiros ainda são bastante deficientes, apesar de todo um discurso contrário. Percebemos um grande despreparo ambiental para o acolhimento das diferenças físicas, sensoriais e mentais existentes entre as pessoas. Por conta disso, temos visto,

com preocupação, que a falta de convívio com a diversidade humana perpetua o preconceito e a consequente situação de exclusão em que se encontram as pessoas com deficiência em nosso país.

Nesse sentido, desenvolvemos o conceito de "acessibilidade emocional", que aponta para locais que, além de permitir o acesso físico, também acolhem seus usuários de forma a fazê-los desenvolver afetividade e identificação com a cidade onde habitam (Duarte; Cohen, 2012; 2013).

Da mesma forma, Duarte e Pinheiro (2015) demonstram a importância da multissensorialidade na construção desse sentimento de que se está sendo acolhido por um Lugar. Por sua vez, Thibaud (2004) chama essa relação multissensorial de "ambiência sensível" ou "atmosfera moral" de um lugar.

Essas noções serviram como ponto de partida de nossa abordagem por colocar em evidência todos os sentidos e sensações que são acionados no ato de caminhar pela urbe, buscando inaugurar uma dinâmica ambiental com a relação prático-sensível do corpo com o espaço. Para Thibaud (2004, p. 146-147), "o lugar possui um investimento corporal indissociável de seu poder de orientação e de expressão", o que também nos faz abandonar as antigas teorias do ambiente sem qualidades por "uma abordagem do espaço encarnado".

Além do envolvimento do corpo na locomoção de uma Pessoa com Deficiência, algumas das situações de percepção ambiental são trabalhadas, neste artigo, segundo a corrente de estudos desenvolvidos por Thibaud[3]. O contexto situado de um corpo com mobilidade reduzida foi construído com base nas possíveis relações afetivas do corpo para com os lugares. Adotamos também como referência central para a abordagem espacial as associações do corpo desenvolvidas pela fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, que leva em consideração o movimento do corpo no espaço e a percepção que as pessoas conseguem ter ao caminhar. A influência dessas duas correntes – Thibaud e Merleau-Ponty – possibilitarnos-ão visões complementares à deficiência e à acessibilidade. Esta última deixa de se caracterizar por seus aspectos meramente físicos, assumindo uma dimensão mais ampla e fenomênica como a da própria cidade com suas teias de relações.

No entanto, podemos afirmar, com base nos resultados alcançados em nossas pesquisas no Brasil, que ainda há uma grande falta de consciência, por parte de nossos gestores, da importância do movimento do corpo

3 O sociólogo Jean-Paul Thibaud trabalha com as noções de percepção situada e ambiente sensível baseadas na etnometodologia. Esses conceitos são centrados na ação do cidadão, nos sentimentos e no envolvimento do corpo como base para a ação.

na configuração do fenômeno da percepção da cidade. Com isso, as muitas barreiras encontradas ainda não permitem que laços afetivos se estabeleçam e que emoções emerjam, a fim de permitir a apropriação da cidade por todos os seus cidadãos.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E CONCEITUAL

A fim de embasar nossas análises, faz-se necessário esclarecer e delinear alguns conceitos. Assim, traremos a seguir as noções de: acessibilidade, acessibilidade emocional, ambiência, experiência, corpo e movimento.

2.1 Acessibilidade

Não é objetivo deste artigo abordar a acessibilidade em toda a sua complexidade, tendo em vista que o tema já é explorado em muitas publicações escritas por diversos pesquisadores do país e do exterior[4].

Cabe pontuar, de forma resumida, que as preocupações com o tema da "acessibilidade para todos" ou "desenho universal" são bastante antigas em termos mundiais e, além de algumas iniciativas pontuais, em 2004, o tema já começou a fazer parte das discussões brasileiras sobre o direito à cidade, realçando as questões da mobilidade urbana de todas as pessoas. Compreende-se que esse direito à cidade deve fazer parte de uma Política Nacional de Acessibilização Urbana maior, que possa resgatar o sentido de lugar como centro de ação das pessoas, inclusive as que têm alguma deficiência, criando as condições para meios urbanos e sociais que sejam acessíveis a todos.

Para os objetivos do presente artigo, basta lembrar que a Acessibilidade é definida pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) como "a possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização com segurança e autonomia de edificações, espaço, mobiliário, equipamento urbano e elementos" (NBR 9050/2015 – ABNT). É nessa perspectiva de percepção e entendimento que buscamos, neste artigo, associar a acessibilidade com a subjetividade, a exemplo do caráter situado da percepção defendido por Thibaud (2004) e Thomas (2000), que condicionam a deficiência às características dos ambientes e à acessibilidade, envolvendo também a expressão motora de uma afetividade.

4 Ver, por exemplo, as publicações sobre pesquisas em curso no Núcleo Pró-acesso da UFRJ, coordenado pelas autoras deste artigo.

2.2 Acessibilidade emocional

O conceito de "acessibilidade emocional" foi desenvolvido por Duarte e Cohen (2012), que acreditam que a verdadeira acessibilidade deve ser compreendida de uma forma muito mais sólida e responsável do que o mero atendimento **às** normas e leis de acessibilidade[5]. A acessibilidade emocional acontece quando o espaço transmite percepção de acolhimento, estimula o compartilhamento e gera empatia espacial. Assim, a acessibilidade emocional:

> tem como pressuposto que, apenas uma boa acessibilidade física ao espaço não é suficiente: é imprescindível gerar empatia e promover condições de experienciação do Lugar. Este conceito busca ressaltar que o planejamento da acessibilidade ao espaço construído vai muito além de um conjunto de medidas que favoreceriam apenas às pessoas com deficiência, levando mesmo à exclusão espacial destes grupos como resultado de soluções exclusivas e se volta, principalmente, para a necessidade de adoção de aspectos emocionais e afetivos que resultam num espaço que acolhe todos os usuários em potencial. (DUARTE; COHEN, 2012).

Esse conceito afasta a ideia de que a acessibilidade acontece apenas com a supressão de barreiras físicas e engloba toda a ambiência que envolve o usuário do lugar, tratando-o como um ser total, capaz de ativar sistemas complexos de relação com o espaço.

A acessibilidade emocional relaciona-se ainda com a sensorialidade, a ambiência e com o sentimento de afeto que os ambientes imprimem nas pessoas com deficiência física, sensorial ou intelectual. Considera-se a acessibilidade na complexidade necessária de seu conceito em sua diversidade social, política, cultural, econômica e ambiental. Duarte & Cohen comentam que é muito comum, por exemplo, que os planejadores projetem percursos dentro das normas de acessibilidade sem considerar o desgaste emocional, psicológico ou físico do usuário, tornando tais caminhos "vazios e carentes de estímulos à instersensorialidade [...]" (DUARTE; COHEN; BRASILEIRO; SILVA, 2013, p. 22). Em relação aos trajetos assinalados com pisos táteis, por exemplo:

> a sinalização tátil direcional e/ou de alerta para a orientação de cegos nem sempre é suficiente para o desfrutar de uma ambiência de qualidade, uma vez que todos os sentidos se mesclam na cognição do espaço, induzindo a

5 O conceito de "acessibilidade emocional" desenvolvido por Duarte e Cohen (2012) recebeu, inicialmente, a denominação de "acessibilidade plena", termo que foi substituído pela alusão ao componente subjetivo da relação do corpo com o espaço.

> uma ação sobre ele. A amplitude de um espaço pode representar liberdade, mas também coerção no ato de caminhar sem atrativos visuais, táteis, auditivos ou cinestésicos. (DUARTE; COHEN; BRASILEIRO; SILVA, 2013, p. 21)

2.3 Ambiência

A noção de ambiência insere-se em uma corrente de trabalhos etnometodológicos e em práticas interdisciplinares de pesquisa (Thibaud, 2004). A introdução da noção de ambiência vem alargar a própria ideia de espaço urbano, o que se inscreve na perspectiva deste artigo de associar o corpo com suas atividades sensório-motoras no seu deslocamento pela cidade.

Uma ambiência, da forma como é descrita por Augoyard (2001), também poderia levar a refletir sobre experiência, percepção e ação situadas em um determinado contexto de locomoção de Pessoas com Deficiência. Um exemplo concreto do pedestre no ambiente público e da acessibilidade como passamos a entendê-la é fornecido por Thomas (2004), que analisa a percepção em situações problemáticas de mobilidade relacionadas com as dificuldades de movimento de certas pessoas.

Esses trabalhos introduzem uma dimensão ainda pouco abordada pelos estudiosos do urbano, que é a das sensações que o pedestre tem ao caminhar e lidar com a ambiência sensível. Quando nos locomovemos e nos relacionamos com as outras pessoas nessas ambiências, podemos nos esbarrar ou estabelecer estratégias de afastamento para evitar o encontro. Ao mesmo tempo, estaremos vivendo emoções no ato ordinário de nosso corpo caminhando e se situando no espaço.

Assim, ao nos apoiarmos nessa linha etnometodológica, estaremos retornando ao concreto da experiência ambiental e ao lugar do corpo em sua apreensão dos espaços das cidades. A realidade de algumas ambiências pode revelar situações problemáticas de percepção para quem possui uma deficiência ou mobilidade reduzida quando existirem barreiras de acessibilidade – muitas delas foram descritas em diversos trabalhos[6].

Assim, a deficiência foi investigada como uma situação ou contexto das ambiências urbanas, ao que Thomas (2000) chama de "situation urbaine handicapante", que desloca as limitações ou incapacidades das pessoas para o seu universo urbano de ação.

> A ambiência é melhor explicável quando ela possibilita variações e modulações, rupturas e surpresas, ela é expressão do lugar no qual se instala – ela

6 Ver publicações do Núcleo Pró-acesso da UFRJ.

> convoca fenômenos que a tornam mais ou menos atrativos ou repulsivos – ela envolve tonalidades afetivas e qualidades rítmicas que articulam nossa relação com o meio ambiente e com o outro (THIBAUD, 2004, P. 157)

2.4 Lugar e experiência

A experiência ambiental, segundo Yi-Fu Tuan (1983), muitas vezes envolve sentimentos topofílicos nas pessoas. "Topofilia" foi um conceito desenvolvido nos anos 1970, por Tuan, que significa o amor por um ambiente, envolvendo comportamentos, valores e atitudes.

A perspectiva da geografia humanística de Tuan pode ter influenciado outros teóricos que aprofundaram a investigação sobre a experiência urbana e sobre os espaços que se transformam em lugares de ação vividos com sentimentos diversos.

As ideias de "Lar", ou de um espaço que se transforma em lugar, assumem importância e podem ser encontradas em diversos trabalhos. Para o arquiteto Aldo Rossi, "o '*lócus*' acaba pondo em relevo, no interior do espaço indiferenciado, condições, qualidades que nos são necessárias para a compreensão de um fato urbano determinado" (ROSSI, 2001, P. 148).

Igualmente importantes são as contribuições da fenomenologia e de autores como Marc Augé (1994). O autor trabalha com a noção de lugar dotado de um sentido de movimento e como animação de espaço e considera que é preciso que o corpo esteja situado e que esse sentido de cinestesia seja posto em ação, que o lugar se anime e que os percursos possam acontecer. Sua noção de "lugar antropológico" como "possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza" (Augé, 1994, p. 77) tem uma estreita relação com a maneira como as Pessoas com Deficiência conseguem estruturar seu ambiente de ação.

Pode-se também acrescentar ao debate outros autores da corrente fenomenológica de análise dos lugares como Christian Norberg-Schulz (1981) e Maurice Merleau-Ponty (1996), para quem os ambientes adquirem este poder de imanência e de abrigo quando conseguem proporcionar uma experiência urbana rica de sentido ao satisfazer as necessidades motoras de todas as pessoas.

A perspectiva do *Genius Loci*, conceito cunhado desde a Roma antiga e revisitado por Norberg-Schulz, pode ser aplicada ao nosso estudo da relação da Pessoa com Deficiência com seu lugar na cidade, conferindo ao ambiente um sentido de seu pertencimento e de sua identificação e proporcionando esta dimensão existencial e ambiental.

2.5 Corpo e movimento

Para abordar a questão do corpo e de seu movimento no espaço, é necessário debruçar-se pelo viés fenomenológico.

O corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty só pode ser pensado em sua relação com os ambientes que o situam. Por meio de sua motricidade, que é o momento que antecede o movimento e a mobilidade, o corpo se introduz e se situa. A própria noção de ambiência se inscreve nesta perspectiva de "embodiment"[7], como colocado por Thibaud (2004). Assim, quando o corpo se situa no espaço, ele estabelece um modelo de identificação com o lugar, proporcionando a identidade da própria pessoa. Como diz Merleau-Ponty:

> Mesmo se, a seguir, o pensamento e a percepção do espaço se liberam da motricidade e do ser no espaço, para que possamos representar-nos o espaço, é preciso primeiramente que tenhamos sido introduzidos nele por nosso corpo, e que ele nos tenha dado o primeiro modelo das transposições, das equivalências, das identificações que fazem do espaço um sistema objetivo e permitem à nossa experiência ser uma experiência de objetos, abrir-se a um 'em si. (MERLEAU-PONTY, 1996, P. 197)

O corpo envolve essa esfera primária que é sua motricidade, que dá para a pessoa o sentido de todas as suas competências com relação ao ambiente. Os lugares no espaço, segundo Merleau-Ponty (1996, p. 199), "inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos e de nossos gestos". O alcance desses objetivos representa a possibilidade de nosso movimento, de nossa acessibilidade ou de se conquistar pontos no espaço e, como consequência, a identificação que com eles podemos ter.

Em termos práticos, um aspecto da percepção situada é a capacidade de identificação da pessoa com o lugar que lhe permite interpretar o ambiente, se orientar, caminhar e "respeitar as regras de civilidade comumente admitidas em público" (THOMAS, 2000). Esse contexto possibilita que as pessoas se desloquem e se relacionem com as outras, que vejam, sejam vistas e assumam um papel ativo na sua mobilidade, na sociedade e na sua relação com a própria cidade.

Ressalta-se esse poder mobilizador de um ambiente sensível que além dos sons, cheiros e tatos, envolve também a própria noção de movimento. Em outras palavras, precisamos da percepção do nosso próprio corpo (propriocepção) para poder nos mover (cinestesia). A noção de posições que se ocupam no espaço e de pontos de observação também pode se traduzir

7 A tradução literal do termo em inglês "embodiment" é encarnação ou corporificação, o que neste artigo significa uma total relação do ambiente com o corpo que nele atua.

pelas ideias desenvolvidas por Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da Percepção:*

> Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que deles poderíamos ter. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob certo ângulo, ela seria vista de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião, a casa ela mesma não é nenhuma dessas aparições[...]. (MERLEAU-PONTY, 1996, P. 103)

De acordo com a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty (1996, p. 337), as características do meio podem fornecer o sentido de pertencimento do corpo ao espaço e de seu movimento. O corpo poderá atuar quando sua percepção motora e suas intenções lhe oferecerem um espetáculo urbano variado condicionado pelas respostas que ele procura encontrar nos lugares.

Assim, o poder atribuído ao corpo depende de sua espacialidade, que se materializa e situa no espaço pelo seu movimento. A mobilidade urbana, conforme os trabalhos da etnometodologia, da fenomenologia e da sociologia da ação, envolve um sentido de orientação, de direção, de localização e de continuidade no deslocamento do corpo situado. Para que nos orientemos nos ambientes, por um lado, além de termos sidos introduzidos com nosso corpo, precisamos estabelecer e identificar pontos de referência para sabermos onde nos encontramos. Por outro lado, ao nos deslocarmos, esse movimento de um ponto a outro também requer nossa orientação em direção ao lugar onde queremos chegar, e precisamos para isso conhecer e conseguir identificar os elementos de nosso percurso para obtermos êxito.

A diversidade de fenômenos fornece um conjunto de sensações e de percepções que faz com que o ambiente seja dotado de um poder de mobilização capaz de gerar medos e inseguranças, mas também emoções e afetos pelo lugar.

3 METODOLOGIA PARA OBSERVAÇÃO DOS PERCURSOS NAS CIDADES

A reunião dos trabalhos sobre "métodos de pesquisa dos espaços urbanos" feita por Grosjean e Thibaud (2001) mostra uma evolução na maneira como a cidade tem sido analisada metodologicamente. As abordagens vão desde a Ecologia Urbana, Antropologia do Imaginário, Psicologia Ambiental, Avaliação Pós-Ocupação até trabalhos em Sociologia sobre Modos de Vida e Semiologia do Espaço.

Os estudos sobre a cidade aconteceram de acordo com dois movimentos. Em um primeiro momento, o espaço urbano era tratado separadamente

segundo uma perspectiva arquitetônica ou uma perspectiva sociológica. Raramente havia articulação dessas dimensões, e o meio físico era visto como reflexo da estrutura social ou como determinante do comportamento.

Em um segundo momento, a partir dos anos 1980, ainda conforme Grosjean e Thibaud, começaram a surgir novos paradigmas de questionamento da cidade moderna e uma nova perspectiva de análise passou a valorizar três níveis:

1. A importância do contexto – a necessidade de avaliar o caráter situado dos fenômenos observados. Essa avaliação só podia ser feita, pelo pesquisador, no local.
2. A valorização do cidadão dotado de competências para atuar sobre o meio – o cidadão como um agente produtor do espaço público.
3. As abordagens da fenomenologia – o espaço dotado de características próprias que afetam o deslocamento, para melhor ou para pior, daqueles que nele se locomovem, nele sonham, nele falam.

Com essas novas concepções de estudo da cidade, tornou-se ainda mais evidente a necessidade de entendimento dos lugares como ambientes para o comportamento das PcDs. Estes lugares estão intimamente ligados aos seus ambientes subjetivos e especialmente caracterizados como espaços psicológicos e sensíveis que abrangem aspectos sensoriais visuais, auditivos, olfativos e térmicos, aspectos cinestésicos que são os de movimento e as sensações que estão presentes nos deslocamentos.

Na pesquisa que está na base deste artigo, a postura de dar credibilidade aos agentes que utilizam os ambientes urbanos se inspira na "etnometodologia" e foi escolhida como instrumento de investigação por ressaltar o valor da experiência e da ação.

Assim, para uma investigação do deslocar de pessoas com deficiência nas ambiências das cidades, seguiu-se a perspectiva de acompanhamento de certos itinerários urbanos, e a questão da relação entre corpo e ambiente ganhou evidência ainda maior. Apoiamo-nos em conceitos de diversas disciplinas, em especial da psicologia ambiental, da percepção em movimento, da fenomenologia, da antropologia, da sociologia e do urbanismo. A interdisciplinaridade ajudou a definir um caminho de investigação: o "método dos percursos comentados", de Jean-Paul Thibaud.

O método não utilizou apenas o discurso do movimento das Pessoas com Deficiência pesquisadas, mas procurou "perceber em contexto", configurando a percepção de uma pessoa que caminha, seus sentimentos e

afetividades e levando também em consideração o "inevitável colocar em movimento da percepção".

4 AVALIAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS E DA PERCEPÇÃO ENCONTRADAS EM QUATRO CIDADES BRASILEIRAS

A pesquisa que está na base deste artigo avaliou o percurso de pessoas com deficiência em quatro cidades brasileiras (Juiz de Fora, Brasília, Salvador e Rio de Janeiro), levando em consideração o contexto das ambiências sensíveis ao longo do trajeto. Foi possível compreender alguns aspectos que diferenciam, por um lado, a acessibilidade física dos percursos e, por outro lado, a existência ou não de uma "acessibilidade emocional" (Duarte; Cohen, 2012). Não é objetivo deste artigo detalhar as experiências levantadas em campo[8], mas tão somente apresentar o contexto em que a pesquisa foi efetuada.

Em todos os percursos realizados na pesquisa foram encontrados muitos obstáculos, mas, apesar deles, em alguns casos, verificou-se um grande estímulo por parte dos participantes em trechos urbanos que ofereciam ambiências mais participativas. Verificamos que nos locais onde havia mais estímulos sensoriais e mais diversidades visuais (ambiências carregadas de animação, pessoas, luzes e sons) havia também uma grande vontade de participação dos informantes na vida da cidade. Nesses casos, os participantes declaravam estar satisfeitos com a experiência e muitas vezes declaravam seu amor pela cidade que, paradoxalmente, os renegava espacialmente.

Juiz de Fora recebeu o apoio do Governo Federal e de sua Prefeitura para torná-la uma cidade acessível para todos. Contudo, apesar do empenho por amplas mudanças, não houve muitos resultados práticos para além de alguns rebaixamentos ou rampas de travessia realizados em algumas partes da área central da cidade.

Os informantes que participaram da pesquisa em Juiz de Fora ressaltaram a atmosfera de tranquilidade e acolhimento da cidade e declararam que se trata de um bom lugar para se morar. Amada e admirada, para algumas Pessoas com Deficiência que fizeram parte da pesquisa, Juiz de Fora nem sempre é uma cidade que permite o caminhar, mas mesmo assim é considerada acolhedora.

A pesquisa também foi aplicada em Brasília. Nesse caso, encontramos

8 A experiência em campo será objeto de outro artigo focado nos detalhes do levantamento.

uma cidade projetada seguindo os preceitos modernistas que privilegiam o carro em detrimento de calçadas. A pessoa em cadeira de rodas, que fez o percurso na Esplanada dos Ministérios, vê Brasília como uma cidade particular, extremamente horizontal e gigantesca, onde não existe o convívio de pessoas caminhando nas ruas. Segundo ela, os percursos são medidos pelo cansaço. Parecia-lhe impossível percorrer grandes extensões em cadeira de rodas. A pessoa entrevistada não conseguiu descrever sua experiência nem o que considerava atraente na cidade.

As superquadras de Brasília foram projetadas com desníveis efetuados por meio de terraplenos que se conjugam com as edificações de forma a permitir a utilização pública dos espaços livres. No entanto, alguns acessos foram apropriados pelos moradores dos prédios, retirando o acesso público ou, em alguns casos, dando possibilidades de acesso por meio de taludes inacessíveis. A área de comércio das superquadras também apresentam desníveis, com calçadas que terminam em escadarias. Algumas quadras possuem rampas, mas estas são pouco visíveis e não permitem uma visão de continuidade, exigindo que a pessoa que se locomove em cadeira de rodas tenha que montar estratégias de percurso e improvisações, o que acabou por dificultar a mobilidade e as relações de afeto das pessoas que participaram da pesquisa no Distrito Federal.

As críticas feitas pelas pessoas com deficiência mostraram que hoje Brasília é uma cidade "sem esquinas" e que sua utopia carece de interseções viárias, levando tanto pedestres quanto motoristas a precisarem reaprender os códigos da locomoção urbana.

A terceira cidade onde aplicamos a avaliação de percursos foi Salvador, capital do Estado da Bahia. Salvador tem buscado um melhor planejamento da acessibilidade. Desde 1999, as entidades têm se articulado e se mobilizado. A Prefeitura passou a ser cobrada, mas nunca houve uma política municipal mais ampla, apenas a atuação de algumas secretarias isoladamente.

Entretanto, não existe ainda uma compreensão real de como a cidade realmente deve estar preparada e concebida para acolher o deficiente. O movimento está brigando, pressionando, denunciando, mas com pouco retorno nas ações. Salvador continua não sendo uma cidade possível para o movimento desse corpo.

No Rio de Janeiro, quarta cidade brasileira em que fizemos a investigação, foram realizados muitos experimentos contando com diversos tipo de deficiência e diversos percursos.

No percurso da Rua Visconde de Pirajá, no Bairro de Ipanema, os informantes se manifestaram elogiando a ambiência dos locais percorridos. Eles fizeram comentários sobre o movimento da rua, o comércio,

os carrinhos de bebê, idosos e sobre as pessoas que ali circulavam mesmo com o dia nublado que fazia. Foram registrados diversos obstáculos à acessibilidade, mas prevaleceu o aspecto positivo no relato dos informantes. As diversas opções de entretenimento, a possibilidade de visualizar os caminhos para fazer decisões de trajetos, a presença de árvores e de barracas de feira, pessoas tocando música em uma esquina, o vento com cheiro da maresia que é sentido ao cruzar as ruas transversais foram algumas das características anotadas no percurso. Um dos participantes desse percurso comentou sobre a atenção dada a esse eixo principal do bairro pelo Poder Público por ocasião do Projeto Rio Cidade e acrescentou que as medidas também deveriam se estender às transversais e paralelas de um bairro tão importante como Ipanema.

Quando fizemos a entrevista na Praça Nossa Senhora da Paz, fazia um final de tarde bastante agradável depois de uma semana de muita chuva. A percepção foi a de um local diferente, bucólico e interessante, mas difícil de definir. A pessoa entrevistada sentiu-se como se estivesse em uma cidade do interior: ressaltou o "cheiro de terra molhada" e disse sentir muita tranquilidade nas pessoas passeando. Ipanema foi sentida como um local tranquilo. Cabe ressaltar que o trajeto percorrido na Rua Visconde de Pirajá não era muito maior do que o percurso feito em Brasília e, no entanto, a percepção de cansaço e desencorajamento e a inventariação das barreiras e obstáculos foram maiores na capital do Brasil.

No percurso da Praça Saens Peña, ainda na cidade do Rio de Janeiro, também foram encontradas muitas dificuldades, mas, apesar disso, a pessoa que fez esse percurso em cadeira de rodas se disse apaixonado por "sua" Cidade do Rio de Janeiro, porque é nela que ele encontra tudo de que gosta e isso o fez querer ir até o final do trajeto.

O percurso feito no quarteirão do Bairro da Lapa por um amputado bastante engajado nas reivindicações do movimento social também foi difícil. Entretanto, essa pessoa disse acreditar em mudanças e melhorias urbanas em todos os aspectos para que as Pessoas com Deficiência possam afirmar sua cidadania plena. A percepção de que a dificuldade encontrada para caminhar era algo "provisório" o fez entender as barreiras de outra forma.

Já a pessoa cega que fez o percurso no Bairro da Lapa usou como referência o barulho de um gerador para saber que já tinha dado a volta no quarteirão e obter a informação de que estava precisando. Para essa pessoa, a realidade urbana não tem solução de curto prazo para melhorar o andar de Pessoas com Deficiência pelas calçadas, e ela deposita suas esperanças nos futuros profissionais.

De forma geral, pode-se dizer que as Pessoas com Deficiência que

fizeram os percursos comentados em várias cidades encontraram muitas barreiras físicas e possuíram sentimentos negativos que fazem com que a cidade onde vivem seja percebida como um local fragmentado, por não permitir que elas tenham fácil acesso aos seus itinerários urbanos. Para essas pessoas, o discurso está muito distante da prática.

Estudamos e investigamos a relação das Pessoas com Deficiência com as cidades que habitam, a maneira como se locomovem e a realidade de algumas cidades brasileiras. Não pretendemos demonstrar o quadro de todo esse imenso país que é o Brasil. Talvez existam cidades onde as condições do caminhar, perceber e experienciar encontrem solos mais férteis, o que deixamos apontado para os desdobramentos futuros de nossa pesquisa.

Contudo, o que cada um desses percursos provocou nas pessoas que participaram da pesquisa é que há qualidades sensíveis do ambiente que despertaram afetos de seus usuários que, assim, se sentem mais estimulados a relacionar-se com o lugar. Vimos que as características do ambiente afetam o deslocamento: os cheiros, os sons, a música, o vento... tudo isso compõe o ambiente e faz parte da acessibilidade também porque induz o deslocamento, participa do caminhar. Portanto, a ambiência sensível contribui para que o lugar "acolha" seus usuários; contribui, enfim, para a "acessibilidade emocional" (DUARTE; Cohen, 2012).

Apesar de os percursos terem sido difíceis e muitos terem sido descritos com sentimentos negativos, as pessoas acabaram por expressar suas sensações mais íntimas e sua vontade de fazer parte da cidade. Criaram estratégias, superaram limitações e riram das suas próprias ousadias. O cego de Salvador que andou grandes distâncias e não se perdeu hoje reconhece o quanto foi ousado. O prazer de fazer compras sozinhos, enfrentando desafios e barreiras, conseguiu mantê-lo ativo e feliz. Se as portas se fecham, eles mesmo assim passam. Indiferentes às barreiras, eles querem viver as boas sensações do seu movimento e uma verdadeira e nova experiência urbana de confiança, segurança e do direito de ir e vir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que está na base deste artigo demonstrou que, em geral, apesar dos obstáculos constantes na cidade, as pessoas com deficiência desejam participar da vida urbana. A relação do corpo deficiente em movimento com o ambiente assume uma dimensão de expectativa em relação ao acolhimento que a cidade pode proporcionar. Buscando associar essa relação com o conceito de "Acessibilidade Emocional", compreende-se que há, de fato, a criação de uma empatia espacial relacionada à intersensorialidade e, para além disso, à afetividade do Lugar.

Em outras palavras, podemos dizer que as ambiências se materializam segundo suas características físicas concretas, mas também segundo as sensações que são capazes de evocar nos indivíduos que se deslocam pela cidade. Quando a mobilidade se concretiza de forma positiva, os ambientes são penetrados, utilizados e apropriados, conferindo a expressão de um lugar ou sua ambiência do movimento.

Com essa visão, conseguimos articular esse espaço objetivo e concreto com o mundo subjetivo vivido pela Pessoa com Deficiência, que possui dificuldades motoras e esquemas corporais próprios. Entendemos que para essa pessoa, a relação da sua mobilidade reduzida e a maneira como percebe a cidade devem estar relacionadas às suas atividades e no seu ambiente, o que também constitui sua "percepção situada" (Thibaud, 2004, p. 153).

Considerando-se os trabalhos sobre o corpo e a percepção do movimento, os organismos não evoluíram num mundo estático de estímulos simples e isolados que não permitia demonstrar a riqueza informacional do meio ambiente. A interconexão entre os esquemas corporais (motricidade) e seus movimentos de um ponto a outro no espaço (mobilidade) fornece ângulos de visão específicos de acordo com o contexto em que a pessoa se localiza. Uma pessoa que se locomove em cadeira de rodas, por exemplo, situa-se em um ponto de observação que lhe proporciona um conjunto de informações completamente diferente de outra que está caminhando em pé. Sua experiência ao caminhar pode mostrar situações que não influenciam na percepção de pessoas que não enxergam ou não ouvem.

Assim, além da mobilidade reduzida gerada pela deficiência física, têm-se também as situações das deficiências sensoriais (visão e audição) que demandam outros sentidos para a percepção e orientação dos espaços.

Nesse sentido, as competências motoras e socioperceptivas entram em sintonia com as propriedades sensíveis que um ambiente é capaz de gerar. Somado a tudo isso, pode-se também acrescentar a questão da acessibilidade que pode ser também, como colocado por Thomas (2000), a "expressão motora de uma afetividade". O ambiente sensível assume, assim, esse papel fundamental no fornecimento das habilidades, dando um sentido à dinâmica da percepção situada das pessoas e despertando sentimentos na sua relação com a cidade.

Dentro da noção de ambiência, está a ideia de espaços que as Pessoas com Deficiência conseguem transformar em lugar de sua mobilidade urbana, fazendo com que adquiram talvez essa capacidade de habitar ou caminhar. Fica claro para nós como o ambiente assume o papel de uma contextualização dos fenômenos de mobilidade que ocorrem pelo corpo, transformando-se em lugares.

Os percursos ordinários de um cidadão comum ou da Pessoa com Deficiência fizeram-nos pensar nesses espaços que se transformam em lugares associados com a expressão de uma corporalidade que se move e se orienta no espaço. Para isso, foram colocados no processo diferentes competências motoras, emocionais e sociais que desenvolvem uma ação dentro daquele contexto e também mobilizam a percepção situada desta pessoa, transformando nossas abordagens projetuais e os espaços que projetamos em lugares.

Além das peculiaridades do seu caminhar, também existe o fator tempo em uma marcha mais lenta desse corpo em movimento que, como em Merleau-Ponty (1996), habita o espaço e o tempo.

Tempo, espaço, corpo, postura e movimento se somaram nas muitas combinações para constituir a experiência do lugar e compuseram a percepção espacial das pessoas durante seus percursos, ao que Merleau-Ponty chama de "experiência do corpo próprio". Essas categorias podem ser analisadas sob o ponto de vista de uma especificidade no caminhar que demanda certas competências motoras por parte da pessoa com mobilidade reduzida. O "logo ali" no espaço pode não ser tão próximo e demandar um tempo maior para deslocamento.

Assim, a pesquisa fez-nos compreender que o movimento do corpo parece ter, na emoção, um estímulo a mais. Ele acontece na dinâmica prático-sensível dos ambientes. Isso também tem a ver com como ele é afetado nessa relação e que afetos o ambiente é capaz de lhe proporcionar. Esses resultados impulsionam-nos menos a falar do cansaço e do esforço para percorrer a cidade por nossos informantes e mais a buscar compreender as condições que esse ambiente devolve a essas pessoas em termos de percepção de acolhimento. Pode-se também dizer que os sentimentos vividos por elas foram tão diversos quanto os possíveis percursos pela cidade.

Os autores que embasaram este artigo relacionam as noções do corpo humano com o espaço, quando certas posturas corporais são extrapoladas para o meio circundante, como algo que deve permitir o movimento. Entretanto, a menção de Yi-Fu Tuan (1983, p. 40) sobre a facilidade de o corpo humano se manter em uma posição ereta para agir sobre espaços que se abrem de acordo com as estruturas do corpo foram analisadas em situações e contextos diferentes, quando uma pessoa com dificuldades na sua mobilidade, busca condições de percepção específicas, situadas em um ambiente sensível e em relação com ele.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – NBR 9050 (ABNT). Acessibilidade de Pessoas com Mobilidade Reduzida às Edificações, Espaços e Equipamentos Urbanos. Rio de Janeiro: 2015.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

AUGOYARD, Jean-François. Mise en pièces du citadin. In Jean-Paul Thibaud (Org.). *Regards en Action* : Ethnométhodologie des Espaces Publics. Grenoble: La croisée, 2001.

COHEN, Regina. *Acessibilidade, Identidade e Vida Cotidiana Urbana de Pessoas com Dificuldade de Locomoção*: o caso do Projeto Rio-Cidade. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – PROURB/FAU/UFRJ, 1999.

_____. Estratégias para a Promoção dos Direitos da Pessoa Portadora de Deficiência. In: *GUIMARÃES, Samuel Pinheiro; PINHEIRO, Paulo Sérgio (Orgs.). Direitos Humanos no Século XXI. Brasília: IPRI/Fundação Alexandre Gusmão, 1998.*

_____. A Palavra de Regina Cohen. In: *Manual Direitos Humanos no Cotidiano. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Direitos Humanos, Universidade de São Paulo (USP) e UNESCO, 1998. (Depoimento sobre o Artigo XIII – direito à locomoção – da "Declaração Universal dos Direitos Humanos").*

_____. Afeto e Lugar: a construção de uma experiência afetiva por Pessoas com Dificuldade de Locomoção. In: *Anais do Seminário de Acessibilidade no Cotidiano. Rio de Janeiro: Núcleo Pró-Acesso/UFRJ, 2004.*

DUARTE, Cristiane Rose S.; COHEN, Regina. Estratégias para a Inclusão de Pessoas Portadoras de Deficiência nos Espaços de Ensino e Pesquisa. Relatório de Pesquisa Cientistas do Nosso Estado, FAPERJ, 2004.

_____. Arquitetura e Desenho Urbano Inclusivos: Estratégias para a Inclusão de Pessoas com Deficiências nos Espaços Públicos. Relatório de Pesquisa CNPq, 2005.

DUARTE, Cristiane Rose; COHEN, Regina. Acessibilidade e Desenho Universal: Fundamentação e revisão bibliográfica para Pesquisas**.** Relatório técnico do núcleo Próacesso, 2012.

DUARTE, Cristiane R.; COHEN, Regina; BRASILEIRO, Alice; LIRA, Elza. "Acessibilidade plena" a museus: perspectivas de uma acessibilidade cultural, sensorial e emocional. In: IV Encontro Nacional de Ergonomia do Ambiente Construído – ENEAC, 2013, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ENEAC, 2013.

GROSJEAN, Michèle ; THIBAUD, Jean-Paul (Orgs.). *L'Espace Urbain em Méthodes*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2001. (Collection Eupalinos – série Architecture et Urbanisme.)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MINISTÉRIO DAS CIDADES. Secretaria Nacional de Transporte e da Mobilidade Urbana. Instituto Polis. Mobilidade Urbana. 2005.

THIBAUD, J-P. La méthode des parcours commentés. In **:** GROSJEAN, Michèle; THIBAUD, Jean-Paul (Orgs.). *L'Espace Urbain em Méthodes*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2001. (Collection Eupalinos – série Architecture et Urbanisme.)

_____.Mouvements et Perception des Ambiances Souterraines. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, Paris, juin. 1996.

THIBAUD, Jean-Paul [Org.]. Regards en Action: ethnométhodologie des espaces publics. Marseille: Éditions Parenthèses, 2001 [Collection Eupalinos – série Architecture et Urbanisme].

THIBAUD, Jean-Paul. Une approche pragmatique des ambiances urbaines. In : THIBAUD, Jean-Paul; AMPHOUX, Pascal; CHELKOFF, Grégoire (Orgs.). *Ambiances en Débats*. Grenoble: À la croisée, 2004.

THIBAUD, Jean-Paul; AMPHOUX, Pascal; CHELKOFF, Grégoire (Orgs.). *Ambiances en Débats*. Grenoble: À la croisée, 2004.

THIBAUD, J-P. ; Chelkoff, G. L´espace Public, Modes Sensibles. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, Paris,1993.

THIBAUD, Jean-Paul. Visions Pratiques em Milieu Urbain. In: THIBAUD, Jean-Paul (Orgs.). *Regards en Action*: ethnométhodologie des espaces publics. Marseille: Éditions Parenthèses, 2001. (Collection Eupalinos – série Architecture et Urbanisme).

THIBAUD, J-P. ; Chelkoff, G. *Ambiances sous la ville*. Grenoble, Cresson, Plan Urbain, Grenoble: À la croisée, 2004.

THOMAS, Rachel. Un Pieton dans L'espace Public. In : THIBAUD, Jean-Paul; AMPHOUX, Pascal; CHELKOFF, Grégoire (Orgs.). *Ambiances en Débats*. Grenoble: À la croisée, 2004.

_____. *Ambiances publiques, mobilité, sociabilité. Approche interdisciplinaire de l'accessibilité piétonnière des villes*. Thèse (Doctorat en sciences pour l'ingénieur) – Filière doctorale Ambiances Architecturales et Urbaines, Université de Nantes, Ecole Polytechnique, Laboratoire CRESSON, 2000.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*: a perspectiva da experiência. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

ECONOMIA CRIATIVA E DISPARIDADES: INSPIRAÇÕES E DESAFIOS DO COOL BRITAIN PARA UM BRASIL CRIATIVO

Leandro Valiati[1] e Paul Heritage[2]



Retrato do Conde-Duque de Olivares
Diego Velázquez
1624
Acervo do MASP



Os retirantes
Candido Portinari, 1944
Acervo do MASP

"Pois é o trabalho, de fato, que produz a diferença de valor em todas as coisas."
(John Lock, Dois Tratados sob*re o governo)*

RESUMO

O presente artigo propõe uma visão crítica e estruturada sobre o conceito de Economia Criativa, no que toca à importância desse conjunto de novas formas de produção para a orientação do desenvolvimento capitalista contemporâneo. São analisadas, em perspectiva histórica, a formação de políticas públicas para as indústrias criativas (centro da Economia

1 Economista, Mestre em Urbanismo com ênfase em Economia da Cultura, Doutor em Economia do Desenvolvimen-to. Professor do Departamento de Economia e Relações Internacionais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor, advisor e pesquisador em Economia da Cultura em instituições nacionais e internacionais, entre elas Ministério da Cultura do Brasil, UNESCO, Organização dos Estados Ibero Americanos (OEI), Universidade de Valência - Espanha. Visiting Fellowship nas Universidades Paris XIII - Sorbonne e Queen Mary University of Lon-don. Organizador e autor dos livros *Economia da Cultura: Bem-Estar Econômico e Evolução Cultural*, Editora da UFRGS; *Economia da Cultura e Cinema: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul*, Editora Terceiro Nome; *Indústrias Criativas no Rio Grande do Sul: síntese teórica e evidências empíricas,* Editora da FEE; *Economia Criati-va, Cultura e Políticas Públicas*, Editora da UFRGS.; *Atlas Brasileiro de Economia da Cultura*, Editora da UFRGS). Coordenador do Observatório de Economia Criativa da UFRGS. Coordenar do Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT) e do Grupo de Pesquisa CNPQ Economia Criativa, Cultura e Desenvolvimento. Membro do Conselho Científico do CEGOV/UFRGS

Criativa) inscrita no projeto inglês de desenvolvimento com base nesses ativos a partir do início dos anos 2000. Ainda, em perspectiva comparada, procedemos uma análise da política pública produzida no Brasil orientada para o desenvolvimento das Indústrias Criativas.

Considerando as diferença*s* estruturais existentes entre os modelos, bem como aspectos de relevância no debate sobre os padrões de desenvolvimento a partir das indústrias criativas, uma reflexão crítica também é proposta nesse artigo a fim de localizar o debate sobre esse tema na esfera de uma visão contemporânea sobre padrões de desenvolvimento global do sistema econômico mundial.

Palavras-chave: Economia - Indústrias Criativas - Políticas Públicas

ABSTRACT

This article proposes a critical and structured view on the concept of Creative Economy, regarding the importance of this set of new forms of production for the orientation of contemporary capitalist development. In a historical perspective, the formation of public policies for the creative industries (center of the Creative Economy) inscribed in the English development project based on these assets from the beginning of the year 2000 are analyzed. Also, in a comparative perspective, we proceeded to an analysis of the public policy produced in Brazil oriented towards the development of the Creative Industries.

2 Professor de Drama e Performance da Queen Mary University of London, Diretor Artístico de People's Palace Projects. Por mais de duas décadas, criou projetos artísticos em prisões no Brasil e no Reino Unido, alcançando milhares de pessoas entre detentos, agentes penitenciários e familiares de detentos, em projetos premiados ligados a questões como HIV/AIDS e direitos humanos. Como produtor, trabalhou com grandes instituições britânicas levando algumas das mais importantes companhias artísticas brasileiras ao Reino Unido, incluindo Grupo Galpão ao Shakespeare's Globe Theatre, Grupo Piolin e AfroReggae ao Barbican Centre e Nós do Morro ao Royal Shakespeare Company na Stratford-upon-Avon. Como Diretor Internacional Associada do Young Vic, criou o projeto Festa|Amazônia, um longo programa que envolveu centenas de participantes e milhares de espectadores em Londres e na região Amazônica. De 2009 a 2012, realizou pesquisa financiada pelo AHRC sobre transferência de conhecimento entre artistas e jovens sediados em favelas e grupos comunitários britânicos. Foi também Produtor Executivo da Rio Occupation London, um projeto do Festival Oficial das Olimpíadas de Londres 2012 e foi um dos curadores do Olympic and Paralympic Cultural Forum e Arte sem Limites, um festival celebrando obras criadas por artistas britânicos com deficiência no programa londrino Unlimited. Entre os programas de pesquisa prática que desenvolve continuamente estão Encounters Beyond Text: Art Transforming Lives, Fórum Shakespeare, que já foi realizado em cinco capitais brasileiras, e Pontos de Contato, um projeto de intercâmbio cultural para artistas, formuladores de políticas e financiadores culturais. Em 2004, foi nomeado Cavaleiro da Ordem do Rio Branco pelo Governo Brasileiro.

Considering the structural differences between the models, as well as aspects of relevance in the debate on the patterns of development from the creative industries, a critical reflection is also proposed in this article in order to locate the debate on this subject in the sphere of a contemporary vision on global development patterns of the world economic system.

Keywords: Economy - Creative Industries - Public Policies

A atenção à Economia Criativa em escala mundial remonta à crise do regime intensivo de acumulação, baseado no consumo e na produção em massa, ocorrida em meados da década de 1970 (Aglietta, 1998). Naquele período, formulou-se uma estratégia de desenvolvimento na Austrália e no Reino Unido que, por um lado, reconhecia a impossibilidade de reverter a transferência da manufatura tradicional para mercados emergentes, principalmente asiáticos, enquanto, por outro, apostava na recuperação das economias avançadas de setores dinâmicos, caracterizados pela criatividade, inovação e produção de valor simbólico (Throsby, 2002).

Na Economia do contexto pós-fordista, as indústrias criativas ganham relevância em diversas abordagens. No institucionalismo evolucionário, por exemplo, tanto autores regulacionistas (Harvey, 1989) quanto neoschumpeterianos (Freeman; Perez, 1988) apontam a substituição da produção em larga escala e do trabalho pouco qualificado em favor de um novo arranjo, caracterizado pela ampla variedade de produtos, pela relevância das ocupações criativas, pelo peso do valor simbólico na lucratividade das firmas e pela influência da digitalização. Ao se estabelecer como protagonistas do processo econômico atividades ligadas a serviços, inovação, valor simbólico agregado e lifestyle, há uma aproximação bastante evidente com o debate atual sobre Indústrias Criativas.

A compreensão dos conceitos de Economia Criativa e de Indústrias Criativas, portanto, faz-se fundamental. Contudo, tal entendimento torna-se complexo devido ao debate que envolve suas distintas definições. Essas variações são o reflexo das diferentes posições analíticas e suportes ideológicos sobre esses conceitos, amplamente utilizados em círculos de políticas culturais. Tais conceitos deram origem ao debate, que ainda se perpetua, entre os especialistas da área de conhecimento. Assim, a fim de estabelecer um entendimento mais profundo acerca do funcionamento, da abrangência e do potencial para o desenvolvimento humano sustentável das Indústrias Criativas e da Economia Criativa, torna-se necessária a elucidação sobre suas diferentes acepções.

De acordo com a UNCTAD (2010), a Economia Criativa corresponde a um conjunto de atividades econômicas baseado em ativos potencialmente geradores de crescimento econômico e desenvolvimento, possuindo as seguintes características distintivas: 1) promoção da geração de renda, da criação de emprego e de ganhos de exportação enquanto promove a inclusão social, a diversidade cultural e o desenvolvimento humano; 2) compreensão de aspectos econômicos, culturais e sociais interagindo com a tecnologia, a propriedade intelectual e o turismo; 3) existência de um conjunto de atividades econômicas baseadas no conhecimento, com uma dimensão de desenvolvimento e vínculos transversais nos níveis macro e microeconômicos com a economia global; 4) sendo uma opção viável de desenvolvimento, desde que conectada a políticas inovadoras, multidisciplinares e ação interministerial; e 5) em seu centro, estão as Indústrias Criativas.

Por sua vez o termo "indústria criativa" surgiu na década de 1990 do século passado e, desde então, desenvolveu-se no sentido de ampliar o escopo das indústrias culturais para além das artes e realinhar a abordagem de potenciais atividades comerciais. Nos últimos anos, percebeu-se um esforço crescente para que sejam produzidos dados quantitativos que demarquem a dimensão econômica das atividades culturais e Indústrias Criativas. No entanto, não existe um consenso definitivo sobre a delimitação do setor, sendo que existem, no mínimo, quatro modelos distintos de classificação dessas atividades, sendo eles:

1) Modelo do Departamento de Cultura, Mídia e Esporte do Reino Unido: nesse modelo, desenvolvido no final dos anos 1990, as Indústrias Criativas são definidas como aquelas que requerem criatividade, habilidade e talento com potencial para a criação de riqueza e emprego por meio da exploração da propriedade intelectual (DCMS, 2001 apud UNCTAD, 2010, p. 6).

2) Modelo de Textos Simbólicos: esse modelo é típico da abordagem para as indústrias culturais originária da tradição de estudos crítico-culturais existentes na Europa e, especialmente, no Reino Unido. Essa abordagem concentra a atenção na cultura popular. Os processos por meio dos quais a cultura de uma sociedade é formada e transmitida são retratados, nesse modelo, via produção industrial, disseminação e consumo de mensagens ou textos simbólicos, que são transmitidos por meio de vários meios de comunicação, como filme, radiodifusão e imprensa (HESMONDHALGH, 2002 apud UNCTAD, 2010, p. 6).

3) Modelo de Círculos Concêntricos: esse modelo se baseia na proposição de que é o valor cultural dos bens culturais que dá a essas indústrias sua característica mais distintiva. Assim, quanto mais pronunciado o conteúdo cultural de um bem ou serviço particular, maior a justificativa

para incluir a indústria que o produz nesse modelo. O modelo afirma que as ideias criativas se originam no núcleo das artes criativas na forma de som, texto e imagem e se difundem para o exterior por meio de uma série de camadas ou círculos concêntricos, com a razão entre os conteúdos cultural e comercial declinando à medida que se move para fora do núcleo (THROSBY, 2001 apud UNCTAD, 2010, p. 6).

4) Modelo de Direitos Autorais da Organização Mundial da Propriedade Intelectual: esse modelo é baseado em indústrias envolvidas, direta ou indiretamente, em criação, manufatura, produção, difusão e distribuição de trabalhos com direitos autorais. O foco, assim, está na propriedade intelectual como a personificação da criatividade empregada na produção dos bens e serviços incluídos na classificação. Uma distinção é feita entre as indústrias que efetivamente produzem a propriedade intelectual e aquelas que são necessárias para transferir os bens e serviços ao consumidor. Há ainda um grupo de indústrias de direitos autorais parciais, que compreende as indústrias para as quais a propriedade intelectual constitui uma parte secundária de sua operação.

Ao entabular-se a definição de "Indústrias Criativas", deve ser ressaltado que o termo "indústria" corresponde à tradução do termo em inglês "industries", que significa setor ou conjunto de empresas que realizam uma atividade produtiva comum. Nesse caso específico, não se trata de indústria na acepção de atividades de transformação fabril seriadas e de larga escala, mas, sim, de segmentos de atividades econômicas que compartilham características comuns.

Entendem-se essas características comuns da indústria da criatividade pelo conceito da UNCTAD (2009), que define as Indústrias Criativas como: 1) ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que utilizam criatividade e capital intelectual como insumos básicos; 2) um conjunto de atividades baseadas no conhecimento, focadas (mas não limitadas) nas artes, potencialmente geradoras de receitas oriundas do comércio e de direitos de propriedade intelectual; 3) produtos tangíveis e serviços artísticos ou intelectuais intangíveis com conteúdo criativo, valor econômico e objetivos de mercado; 4) atividades e serviços artesanais e industriais; e 5) um novo setor dinâmico do comércio mundial.

Dentro dessa visão, as Indústrias Criativas são classificadas em quatro grupos principais: herança, artes, mídia e criações funcionais, os quais, por seu turno, dividem-se em nove subgrupos, ilustrados no Quadro 1, abaixo:

Quadro 1 – Classificação das Indústrias Criativas

GRUPOS	SUBGRUPOS	MANIFETAÇÕES
HERANÇA	Expressões Culturais Tradicionais	Artesanato, festivais, celebrações
	Locais Culturais	Museus, livrarias, exibições
ARTES	Artes Visuais	Pintura, escultura, fotografia
	Artes Cênicas	Música, teatro, dança, circo
MÍDIA	Publicação	Comunicação com grande imprensa
	Impressa	Livros, imprensa, outras publicações
AUDIOVISUAL	Audiovisual	Filme, televisão, cinema, rádio
CRIAÇÕES FUNCIONAIS	Design	De interiores, gráfico, moda, joias
	New Media	Publicidade, cultural, digital
	Serviços Criativos	Serviços multi industriais

Fonte: Elaborado com base na UNCTAD, 2010.

Ressalta-se que a UNCTAD (2010) observa certa indefinição que existe entre os termos "Indústrias Criativas" e "Indústrias Culturais", os quais ora são tratados como sinônimos, ora distintamente. Para diferenciar as duas indústrias, a opção metodológica adequada seria definir os bens e os serviços que cada uma produz.

O conceito de Indústrias Criativas foi inicialmente utilizado em um relatório australiano publicado em 1994 sob o título de Creative Nation, e recebeu notoriedade em 1997 ao ser empregado por representantes do Department for Culture, Media and Sport (DCMS) do governo do Reino Unido. Esse relatório enfatiza a origem cultural e criativa de bens e serviços, destacando também os aspectos de propriedade intelectual e de direitos autorais envolvidos na produção. Ainda, outro marco significativo na adoção do conceito de Indústrias Criativas foi a XI Conferência Ministerial da UNCTAD, em 2004, na qual o tema foi incorporado na agenda econômica e de desenvolvimento internacional.

Foi a partir do **Modelo de Círculos Concêntricos**, modelo de classificação adotado pela UNCTAD em seu relatório de 2010, que é baseado na proposição de que o valor cultural dos bens culturais proporciona a essas indústrias sua característica mais distintiva. A UNCTAD então desenvolveu sua classificação estatística para bens e serviços das Indústrias Criativas, como consta no excerto abaixo:

> Dada a complexidade de se distinguir claramente e definir limites entre um bem criativo que é exclusivo e um de produção em massa, entre artesanato

> e industrial, entre decorativo e funcional, etc., esse exercício de compilação estatística para bens criativos inclui todos os bens criativos [...] desde que eles se enquadrem nos critérios da classificação da UNCTAD de "ciclo de criação, produção e distribuição de um produto tangível com conteúdo criativo, econômico e valor cultural e um objetivo de mercado (Creative Economy Report- ANEXO, 2010, p. 2, *tradução nossa*).

Os bens então, de acordo com o modelo da UNCTAD (2010), são divididos em sete setores: 1) Design; 2) Novas Mídias (*New Media*); 3) Publicação (*Publishing*); 4) Artesanato (*Art Crafts*); 5) Artes Visuais (*Visual Arts*); 6) Áudio Visual (*Audio Visuals*); e 7) Artes Performáticas (*Performing Arts*). Esses sete setores abrigam, por sua vez, outros 24 subsetores.

Já os serviços são divididos em: 1) Serviços de propaganda, pesquisa de mercado e opinião pública (a*dvertising, market research and public opinion services*); 2) Serviços de arquitetura, engenharia e outros serviços técnicos (*architectural, engineering and other technical services*); 3) Serviços de pesquisa e desenvolvimento (research and development services); e 4) Serviços pessoais, culturais e recreativos (*personal, cultural and recreational services*).

A Economia Criativa causa impactos tanto na dimensão econômica quanto na cultural e social, desempenhando um papel fundamental na promoção do crescimento e do desenvolvimento econômico. Por requererem conhecimento intensivo e alto nível de qualificação de sua mão de obra, as Indústrias Criativas, cuja criatividade humana e inovação, tanto a níveis individuais quanto coletivos, são seus principais impulsionadores, contribuem significativamente para a geração de emprego, sobretudo naquelas indústrias que possuem uma alta concentração de insumos criativos, como a do cinema e a do teatro. Ainda, ao promover benefícios econômicos e gerar emprego também nas indústrias relacionadas, a Economia Criativa alavanca a diversificação econômica, o comércio, a inovação, o desenvolvimento regional e os investimentos interno e externo.

Outro aspecto social relevante de tal tipo de atividade econômica diz respeito ao seu papel na promoção da inclusão e coesão social, facilitando a difusão de atividades culturais nas comunidades e a absorção de algumas categorias de trabalhadores talentosos marginalizados, que habitualmente ficam relegados ao setor informal da economia. Além disso, a Economia Criativa claramente possui amplas implicações culturais por conta do acentuado valor econômico e cultural originados pelas atividades culturais. Sendo assim, muitos países percebem nessas indústrias uma alternativa sustentável para o fomento de seu desenvolvimento econômico.

Nesse contexto, faz-se imprescindível uma abordagem integrada na elaboração de políticas visando o desenvolvimento das Indústrias

Criativas por meio de mecanismos institucionais adequados e de maior coordenação entre os agentes que possuem competências nessa área. Como defende a UNCTAD, esferas críticas que necessitam de novas iniciativas políticas nos países em desenvolvimento compreendem oferta de financiamento, investimento, fornecimento de infraestrutura, criação de um quadro regulatório adequado, fomento dos mercados de exportação, estabelecimento de aglomerados criativos e mecanismo de medidas para uma coleta e análise de dados mais eficaz.

No contexto da América Latina, mais especificamente, a conscientização acerca da relevância socioeconômica da Economia Criativa está crescendo na região e as políticas culturais cada vez mais encontram destaque nas estratégias de desenvolvimento desses países. Países que apresentam maior desenvolvimento econômico, como Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, México e Uruguai e alguns países da América Central, estão investindo esforços nessa área. Diferentes organizações regionais e internacionais, como o Convênio Andrés Bello, a Organização dos Estados Americanos, a Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, Ciência e Cultura, a UNESCO, a UNCTAD e o PNUD, vêm desempenhando um papel cada vez mais ativo com relação ao incentivo de estudos visando ao desenvolvimento de uma Economia Criativa no cenário latino-americano.

Em relação às ações políticas concretas, na América Latina, a produção e as atividades culturais têm sido consideradas sob uma perspectiva predominantemente cultural, e não econômica. A economia da cultura, terminologia mais utilizada pelos Ministérios da Cultura da região, encontra-se em posição intermediária entre as instituições públicas responsáveis pela cultura e as que lidam com problemas de desenvolvimento, mas não é comum haver iniciativas conjuntas. O debate conceitual sobre a Economia Criativa da América Latina está progredindo rapidamente, sob influência do *Creative Economy Report*, que ativou debates políticos e de pesquisa e atraiu a atenção de outros ministérios de diversos países, como Desenvolvimento Econômico, Comércio, Trabalho e Planejamento.

Uma vez que a Economia Criativa tem sido compreendida como uma potencial alavanca para o desenvolvimento de muitas nações, mais de 60 países já realizam procedimentos sistemáticos de mapeamento do seu setor criativo. Em estágio mais amadurecido encontram-se os países desenvolvidos, notadamente os Estados Unidos, as principais economias europeias – com destaque para o Reino Unido – e também a Austrália. Mesmos tais países mais avançados na discussão ainda vislumbram as perspectivas de expansão do setor, inserindo o tema estrategicamente com papel de destaque em suas agendas econômicas (UNESCO, 2007).

Ainda quanto ao conceito de indústrias criativas, Potts e Cunningham

(2008) apresentam uma definição analítica em torno de setores que possuem a criatividade como insumo e o conteúdo ou a propriedade intelectual como produto. Além disso, os autores sintetizam o debate acerca da economia criativa em torno de quatro modelos teóricos com desdobramentos metodológicos e de formulação de políticas públicas, os quais se diferenciam pelo impacto do avanço relativo das indústrias criativas sobre o desempenho econômico e o bem-estar da sociedade.

A primeira formulação diz respeito ao modelo neoclássico de bem-estar, associado à tradição de Baumol e Bowen (1966), no qual as indústrias criativas teriam um impacto negativo sobre o desempenho econômico, dado que consomem mais recursos do que produzem. Não obstante, os efeitos positivos sobre o bem-estar justificariam a formulação de políticas focadas na correção das falhas de mercado, voltadas à realocação de renda e recursos para viabilizar a produção de ativos de valor cultural. O modelo de competição, por sua vez, encara as indústrias criativas como setores comuns, cuja expansão relativa engendra efeitos nulos sobre o crescimento agregado e o bem-estar. Assim, o modelo de competição recusa qualquer tratamento especial, propondo a construção de uma estrutura competitiva de mercado.

Essa formulação opõe-se ao chamado modelo de crescimento, o qual associa o avanço relativo das indústrias criativas a um aumento do crescimento agregado tanto pela criação de novos setores e nichos de mercado quanto pela adoção e retenção de inovação nos demais setores. Tal abordagem frente às indústrias criativas aproxima-se do tratamento pós-keynesiano de Kaldor (1966) e Thirlwall (2005) ao setor industrial, atualizando-o para os setores dinâmicos no contexto pós-fordista. Nesse sentido, o modelo de crescimento é complementar ao modelo de inovação, o qual confere protagonismo às indústrias criativas na construção do sistema nacional de inovação, contribuindo para a coordenação das novas ideias e para a formação de um complexo evolucionário que deriva valor do processo de inovação. Além disso, vale notar que Potts e Cunningham (2008) encontram evidências empíricas favoráveis aos terceiro (crescimento) e quarto (inovação) modelos.

Claramente, é perceptível um crescimento recente de distintas atividades ligadas às ICs em países em desenvolvimento inspirados por políticas vindas do modelo aplicado por países desenvolvido, como é o caso da Inglaterra. Contudo, o que se percebe nisso é uma aplicação imediata de um conceito que nem sempre serve a todas as realidades e com baixo nível de debate sobre os reais impactos em âmbito de concentração de renda e diversidade que não são ideais mesmo nos países que já possuem tal política consolidada. Dessa forma, nas seções seguintes, faremos uma breve análise da política consolidada para as ICs na Inglaterra e para a Economia Criativa no Brasil.

Em um primeiro momento pode parecer desnecessário, afinal de contas, o fenômeno da transformação da oferta e da demanda pelas novas tecnologias é uma força invencível. Mas, na perspectiva de um mundo com grandes diferenças sociais, acreditamos que é importante fazer uma pergunta: como dar forma a uma necessária política pública que qualifique os impactos dessas transformações e dissemine seus benefícios por toda a sociedade?

Acreditamos que a melhor maneira de conceituar a Economia Criativa é compreendê-la como reflexo de um movimento do capitalismo contemporâneo, forjada por uma transformação disruptiva que aprofunda novos modelos de produção e consumo na economia mundial. O sistema capitalista é constituído por ciclos e grandes mudanças que reposicionam países, empresas e distribui de forma desigual seus resultados. A grande transformação contemporânea parece vir do choque nas tecnologias de informação e comunicação que elevam de forma quase infinita as possibilidades de oferta e demanda de serviços e bens. E-commerce, streaming, plataformas para audiovisual e música, 3-d printing, Uber, Air BnB, You Tube, redes sociais como mecanismos de mercado são bons exemplos disso.

COOL BRITAIN: UM MODELO HOMOGÊNEO

Ao longo de 2017, a imprensa britânica estava ansiosa para acompanhar – e denegrir – o 20º aniversário de uma revolução na qual eles eram coagitadores e conspiradores: a revolta da *Cool Britannia*. Em 31 de julho de 1997, o recentemente eleito primeiro ministro britânico Tony Blair abriu a porta da frente de madeira preta profundamente polida de sua residência oficial no número 10 da Downing Street para uma recepção que acolheu as estrelas do que estava sendo saudado sem fôlego pela imprensa como Britart e Britpop.

Saboreando champagne ao lado de Noel Gallagher, do Oasis, estavam figuras de destaque do teatro, do cinema, da televisão, da moda e do comércio de restaurantes britânicos, que estavam no processo de serem renomeados como líderes de "nossas" indústrias culturais. Era um icônico e fotogênico momento que buscava definir e celebrar uma moderna Grã-Bretanha com um novo tipo de indústria e um novo tipo de força de trabalho. John Newbigin, um assessor especial do governo em cultura na época, falou de uma nova Grã-Bretanha, que era feita não só de antiquadas fábricas ou banqueiros de terno risca de giz da cidade, mas também de empresários criativos provenientes de toda a cidade[3]. Tony Blair estava no

3 Cf. https://www.theguardian.com/inequality/commentisfree/2017/jul/05/cool-britannia-inequality-tony-blair-arts-industry. Acesso em: 2 out. 2017.

cargo há apenas três meses, depois de uma vitória eleitoral esmagadora, quando seus conselheiros procuraram capitalizar não apenas a identificação midiática do sucesso internacional crescente de designers, músicos, escritores, atores e uma nova geração de "criativos" britânicos, mas também a emergente ressignificação de Londres.

Em março de 1996, a revista americana *Newsweek* descreveu Londres como "a cidade mais *cool* do planeta" em um artigo altamente influente sobre arte contemporânea, moda, música e boates; e enquanto Blair lutava nas eleições como líder do Partido Trabalhista, a Vanity Fair lançou, em 1997, uma capa anunciando "Londres Oscila! Novamente"[4]. É inevitável que algo tão essencialmente fabricado pela mídia seja destruído por ela mesma, e os anúncios da morte da *Cool Britannia* nas duas décadas subsequentes foram tão contundentes quanto as celebrações do seu nascimento. Em julho de 2017, enquanto os jornais britânicos reviviam memórias de 31 de julho de 1997, aquela noite brilhante foi descrita como um falso detentor de esperança pelo *The Guardian* e criticada como a festa que iniciou a descida britânica em direção a um vazio cultural pelo *The Daily Telegraph*. *The Newstatesman* até mesmo ousou perguntar se o explícito patriotismo e o desavergonhado triunfalismo deste momento plantaram as sementes para o trauma do Brexit. Talvez o obituário mais adequado da *Cool Britannia* esteja inscrito em uma lápide no "cemitério do sabor" de Ben & Jerry, que lamenta a passagem de um sorvete com o mesmo nome[5]:

Cool Britannia: 1995-1998[6]

Um sabor tão esmagador –
& ainda assim foi eliminado:
Morangos & shortbread –
uma união amorosa devota

Mas infelizmente perdeu
toda fama que merecia,
Um pouco inglês demais
colocado a serviço.

4 No original, "London Swings! Again".

5 O sorvete e a campanha publicitária a ele associada parecem ter precedido – e possivelmente inspirado – a criação do termo pelos marqueteiros do Partido Conservador para adotar a frase Cool Britannia nos momentos agonizantes do governo John Major. O uso original do termo "Cool Britannia" é usualmente atribuído à banda Bonzo Dog Doo-Dah, que em 1967 criou uma letra original irônica para a popular canção naval do século 18, "Rule Britannia", imortalizada como um coro patriótico na última noite do concerto anual BBC Proms no Royal Albert Hall.

6 Cf. <http://www.benjerry.com/flavors/flavor-graveyard/cool-britannia>. Acesso em: 2 out. 2017.

Ainda que a nomeação da "economia criativa" preceda a vitória do Partido Trabalhista em 1997, o suporte político e infraestrutural para as chamadas indústrias culturais foi entusiasticamente firmado durante os seus trinta anos de governo. É um legado que até agora tem influenciado as administrações subsequentes e que parece improvável de ser desafiado por quem quer que ganhe as próximas eleições no Reino Unido. A profecia de Tony Blair de que a Grã-Bretanha iria liderar a "revolução criativa", tal qual liderou a Revolução Industrial do século XIX[7], pode não ter se realizado, mas o uso da cultura como um meio de comercialização e *branding* ideológico está no cerne do paradigma de que o valor é agora atribuído à produção dentro da economia criativa.

Uma das primeiras ações do governo Blair em 1997 foi substituir o Departamento de Patrimônio Nacional pelo Departamento de Cultura, Mídia e Esporte (DCMS)[8]. Arte e cultura deixaram de ser um filtro de outro no passado britânico para se tornarem um novo e brilhante motor do futuro. Artistas – e seus novos primos, os criativos – seriam pensados, de agora em diante, não só para a reformulação de identidade ("*re-branding*") de uma nação, mas para a regeneração muito mais física e concreta das cidades, em particular daqueles mesmos bairros que foram dizimados pelo declínio das indústrias manufatureiras tradicionais, agora perdidas nas paisagens urbanas.

John Harris, quem elaborou o crescimento e declínio do Britpop, estava certo de que a *Cool Britannia* dependia de uma Londres em que "trabalhadores de vinte e poucos anos de companhias de gravação, revistas e casas de design pudessem ainda viver em meio à ação"[9]. Na edição da Vanity Fair dedicada à renovada virada (*swing*) de Londres, eles retoricamente perguntaram ao motorista de táxi que os estava levando para encontrar um Alexander McQueen de vinte e sete anos se eles tinham ido ao endereço certo: "Hoxton Square em, er, Shoreditch"[10]? Naturalmente, o mesmo sucesso do seu empreendimento iria eventualmente definir o preço para a próxima geração de trabalhadores criativos da ocupação daqueles distritos. O mesmo trabalho que era atraído para aqueles espaços não apenas porque eles eram mais baratos, mas porque eles representavam uma possibilidade de trabalho fora do formato comercial prescrito, criou, por sua vez, um mercado diferente para esses espaços, lugares e pontos,

7 Citado em *New Theatre Quarterly,* 80, volume 20, part 4, p. 356.
8 O Departamento completou sua "renovação de marca" em 2017 para se tornar o Department of Digital, Media Culture and Sport (DDCMS).
9 Cf. <https://www.newstatesman.com/1997/2017/05/cool-britannia-where-did-it-all-go-wrong>. Acesso em: 2 out. 2017.
10 Cf. <https://www.vanityfair.com/magazine/1997/03/london199703>. Acesso em: 2 out. 2017.

tornando-os remotos dos meios pelos quais eles poderiam continuar a gerar tal valor.

A aproximação do 20º aniversário da *Cool Britannia* foi um momento útil para se fazer perguntas difíceis sobre o que as indústrias criativas realmente conquistaram para a Grã-Bretanha e o quão longe elas nos levaram à utopia. Muito é feito de valor simbólico das artes e se tem um reconhecimento geral de que tal valorização repousa-se tanto no consumo (visitas a museus, cinemas, teatros, galerias, etc.) quanto nos processos que os produzem. O que definiu a agenda de políticas culturais durante a gestão de Blair não foi tanto como ele procurou impactar na oferta da cultura por meio de regulação e desregulação de mercados, mas sim a ênfase no modo como o dinheiro público (notavelmente os ganhos com a recente institucionalizada Loteria Nacional) deveria melhorar o acesso às artes, efetivamente aumentando a demanda. O acesso livre à coleção nacional em museus e galerias, implementado pela administração Blair em 2001, tornou-se o alicerce dessa abordagem. As visitas a esses espaços dobraram na década seguinte e essa política tornou-se tão inatacável que, em 2010, transformou-se em uma promessa de manifesto para todos os principais partidos políticos.

Essa corajosa e midiática política da administração derrubou três décadas de cobrança para o acesso a museus e galerias, a qual havia sido imposta em 1971 na então Secretaria de Educação e Cultura, por Margaret Thatcher. O discurso combativo de Thatcher para a Câmara dos Comuns defendendo sua decisão de cobrar por acesso às coleções nacional fez uma significativa referência a políticas prévias:" Cobrar por admissão em museus e galerias não é nenhum princípio novo. O Tate, o Wallace, a National Gallery, a National Portrait Gallery, a National Gallery for Scotland e o London Museum fizeram, todos, cobranças em algum momento do passado – principalmente antes de 1939"[11].

Em outras palavras, antes da introdução do Estado de Bem-Estar, acesso livre a museus e galerias britânicas foi introduzido pelo governo trabalhista de 1945 junto com a obrigatoriendade de acesso à educação pública universal e ao serviço de saúde. Foi o mesmo governo reformista que, enquanto remodelava uma Grã-Bretanha social e economicamente dividida depois da Segunda Guerra Mundial, convidou John Maynard Keynes para ocupar a presidência do recente criado Arts Council of Great Britain. Keynes certamente teria acolhido a renovação de Blair de sua política de livre acesso, mas ele não iria reconhecer os argumentos que defendia essa iniciativa seis décadas depois.

11 Cf. <http://www.margaretthatcher.org/document/102123>. Acesso em: 2 out. 2017.

O Doutor Michael Dixon, presidente da National Museum Directors' Conference e diretor do Natural History Museum, falou a língua das indústrias culturais e não do Estado de Bem-Estar quando defendeu a política em 2012[12]. Dixon descreveu que enquanto a política de livre admissão havia custado £45 milhões para ser implementada, ela havia fornecido £3.50 por libra investida, gerando, portanto, receita superior aos custos. É uma linguagem que todos líderes das instituições culturais britânicas e a maioria dos artistas aprenderam a falar nas últimas duas décadas e que define não somente política, mas todo o debate das artes. Em um artigo escrito em julho de 2017[13] em defesa do ofício pelo qual ele é reconhecido internacionalmente, Sir Nicholas Hytner (antigo diretor artístico da Britain's National Theatre e premiado diretor de cinema) começou lembrando os leitores que, em 2015, a indústria da qual ele é parte valia £84 bilhões para a economia do Reino Unido e cresceu a uma taxa dobrada em relação à economia em geral.

A revolução criativa, da qual Blair foi tanto testemunha quanto, até certo ponto, insurgente, alterou permanentemente o terreno cultural do século XXI; porém, enquanto escutamos esses argumentos e estatísticas com os quais eles são promovidos, é também importante ouvir o silenciamento de outras linguagens por meio das quais as artes são valorizadas. Em particular, questionar se as práticas das indústrias culturais abrem oportunidades para promover igualdade, aumentar as oportunidades para todos e criar maiores liberdades. Essas questões são tão importantes de serem questionadas na Grã-Bretanha quanto em outros países que olham para o modelo inglês, especialmente porque as indústrias criativas estão cada vez mais ligadas a estratégias de desenvolvimento em alguns dos territórios mais pobres e frágeis do mundo.

Quais garantias e quais evidências temos sobre como a sociedade britânica como um todo tem se beneficiado não somente dos produtos de suas indústrias culturais, mas também dos seus processos? Todas as nossas respostas foram reduzidas e moldadas pela potencial contribuição do setor para o crescimento do PIB ou ainda podemos perguntar como a natureza do trabalho nas artes – seus processos e não apenas seus produtos – traz outros valores? Uma recente pesquisa liderada por Kate Oakley (professora de Política Cultural na Universidade de Leeds)[14] mostra que, escondida sobre o brilho dos dados econômicos, existem questões profundas que

12 CF. <https://www.theguardian.com/theobserver/2011/mar/13/big-issue-free-museum-admission>. Acesso em: 2 out. 2017.

13 Cf. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jul/02/freedom-of-movement-british-creativity-creative-industries>. Acesso em: 02 out 2017

14 "Cultural Capital: Arts graduates, spatial inequality, and London's impact on cultural labour markets"

não estão sendo questionadas sobre se a economia criativa contribui para o aumento da liberdade das mulheres, dos negros e outras minorias étnicas, das pessoas de baixa renda, etc. Quando cultura é considerada um setor industrial – como tem sido promovida nos últimos 20 anos no Reino Unido –, como ela funciona em termos de índices familiares de igualdade de oportunidades? A sua inovação trouxe renovação social, tornando nossa sociedade menos vulnerável?

Partindo da construção neoliberal de Margaret Thatcher, Tony Blair e de Gordon Brown, diversas iniciativas de estímulo às indústrias criativas ascenderam na Inglaterra. Para Garnham (2005), bons exemplos disso são as políticas públicas da Greater London Authority, que remonta aos anos 1980, e o trabalho realizado pelo Departamento de Emprego e Desenvolvimento Econômico de Shefeld (DEED, a sigla em inglês), que tentava enfrentar o problema da desindustrialização e do desemprego na cidade. Embora seja considerado paliativo por Hesmonghalgh e Pratt (2005), o programa do DEED procurava reduzir a dependência dos cidadãos de Sheffeld do auxílio desemprego e promover uma recuperação econômica com base em projetos culturais.

Pode-se atribuir a gênese do conceito de indústrias criativas na *policy* inglesa à decisão do governo recém-eleito do *New Labour* em 1997, com Tony Blair como primeiro-ministro, de instituir a *Creative Industries Task Force* (CITF) como atividade central de seu novo Departamento da Cultura, Mídia e Esportes (DCMS na sigla em inglês para *Department of Culture, Media and Sport*). A CITF foi responsável por empreender um mapeamento dos setores ou segmentos criativos, com vistas a propiciar um quadro inicial para mensuração e acompanhamento de suas dimensões econômicas. Percebe-se maior evidência dentro desse modelo da valoração dos resultados ou dos potenciais comerciais e sua importância estratégica para as exportações e para o "*international branding*" da Inglaterra. Garnham (2005) destaca que existiu desde logo na Inglaterra a forte tendência ao destaque da importância da exploração de direitos de propriedade sobre aspectos intangíveis do conhecimento num contexto intelectual marcado fortemente pelo discurso da sociedade do conhecimento e do pós-fordismo.

Retoma-se então a tese de Amin (1994), *Post-Fordism*, que chamava a atenção para a crescente participação das necessidades imateriais no cômputo geral dos dispêndios com consumo, salientando que a satisfação dessas necessidades não se resumia ao consumo de *serviços intangíveis*. Certos *atributos intangíveis de bens materiais* contribuiriam para a satisfação de necessidades, como a construção da identidade, o sentido de pertencimento, a aspiração a *status*. Consumos de experiência, na terminologia do autor, ocupam espaço na construção de um estilo de vida

associado a uma nova fase da civilização. Aí, o *design*, a publicidade e o *marketing* adquirem importância crescente na construção de posições competitivas e na agregação de valor a produtos e serviços. Garnham (2005) sustenta que no Reino Unido, no período da ascensão liberal, o efeito desse discurso foi a aceitação ampla da ideia de que a desindustrialização era libertadora, abrindo espaços para que o setor cultural substituísse a manufatura em declínio.

No que aqui se define como modelo inglês de *policy*, nota-se que são levadas em consideração atividades ligadas aos direitos autorais, à inovação e ao conhecimento – além das expressões artísticas tradicionais, destacando setores culturais. O modelo do Department of Culture Media and Sports da Inglaterra parte da ideia de que o trabalhador criativo é o insumo mais importante nas indústrias criativas (BAKHSHI; FREEMAN; HIGGS, 2013).

Desse modo, as indústrias criativas são aquelas que possuem um maior grau de intensidade criativa; ou seja, são os setores da economia que possuem uma maior proporção de trabalhadores criativos sobre seu total de empregados (DCMS, 2016). Os trabalhadores criativos, por sua vez, são definidos de acordo com uma listagem de 30 códigos de ocupação, que estão divididos em nove subgrupos: publicidade e marketing; arquitetura; artesanato; design; filme, televisão, vídeo, rádio e fotografia; tecnologia da informação (TI), software e serviços de informática; editorial; museus, galerias e bibliotecas; e música, artes performáticas e artes visuais. Nota-se que, além de ocupações ligadas a atividades artísticas e culturais, também são consideradas ocupações ligadas a desenvolvimento de software, gestão, marketing e tecnologia da informação. É sobre a relatada constituição do modelo inglês de *policy* para as ICs que esse projeto se dedica a estudar, com ênfase no seu tecido conceitual, inovador, institucional e da influência deste nos conteúdos de valor cultural produzido pelos agentes econômicos no mercado das indústrias criativas e culturais (artistas, empreendedores criativos e produtores culturais). O que é definido como modelo refere-se a um conjunto de iniciativas e políticas propostas por distintos agentes dentro do mesmo ambiente institucional-simbólico (um ideário e um discurso que influenciam os agentes sobre o lugar das ICs na economia); institucional-legal (arcabouço de leis e instrumentos voltados às ICs); acadêmico-profissional (ações de formação e produção cultural) e de produção de conteúdo (bens e linguagens de valor cultural).

Em linhas gerais, percebe-se algumas características, extraídas de relatórios referenciais, autoatribuídas ao modelo britânico: i. abordagem social-market: não só investir e dar reconhecimento cultural às populações desfavorecidas por meio de uma redistribuição limitada de recursos culturais; mas também se concentrar na luta contra a "pobreza de aspiração",

que gera dependência em relação ao Estado, incentivando indivíduos e comunidades para se tornarem mais autônomas e participativas em ambas as esferas culturais e econômicas; ii. criatividade universal: todos são criativos. Conceito de criatividade não tão relacionado à realização artística. Evita a conexão entre criatividade e superdotação. É enfatizada como um conjunto de traços ou atributos pessoais como "pensamento independente", "fazer perguntas incomuns", "fazer conexões inesperadas", etc.; iii. criatividade genérica: criatividade tende a referir-se a habilidades genéricas em vez de específicas a determinado contexto, como adaptar-se, assumir riscos, pensar em possibilidades e ser capaz de resolver problemas que são aplicáveis a todos os domínios da vida; iv. criatividade privatizada: ideia de que a cultura é um recurso privado e autônomo para capital social pessoal; v. criatividade positiva: criatividade é sempre vista como algo possível e positivo. Reflete uma fé na ação humana, uma crença na capacidade de cada indivíduo de agir sobre o mundo de maneiras originais e significativas.

Do ponto de vista econômico restrito ao PIB, o referido modelo gerou sim impactos visíveis. No final da década de 1990, o Departamento de Cultura, Mídia e Esportes (DCMS) do Reino Unido lançou o primeiro mapeamento de Indústrias Criativas. Com o mapeamento das Indústrias Criativas, realizado em 1998 pelo governo inglês, nota-se de forma nítida a relevância das Indústrias Criativas, já que: "[...] mesmo usando uma definição bastante restrita, este grupo de indústrias que nunca havia despertado o interesse do governo, representou 8% da atividade econômica total e empregou entre 7% e 8% da população ativa" (BRITISH COUNCIL, 2010). Um dos objetivos foi mostrar que essas indústrias vão além do papel da cultura e possuem um vasto potencial de geração de empregos e riqueza.

As últimas estatísticas sobre o papel das Indústrias Criativas para a economia da Inglaterra informam que: i. o VBA das Indústrias Criativas era de £84.1 bilhões em 2014 e representava 5,2% da economia britânica; ii. o VBA das Indústrias Criativas aumentou 8,9% entre 2013 e 2014, comparado com os 4,6% da economia britânica como um todo. Essa foi uma taxa maior que a de qualquer setor "Blue Book", exceto o de Construção; iii. o VBA das Indústrias Criativas aumentou 3,75% entre 2008 e 2014, comparado com um crescimento de 18,2% da economia britânica como um todo. Entre 2008 e 2014, o VBA das Indústrias Criativas subiu mais que qualquer outro setor "Blue Book"; iv. entre 1997 e 2014, o VBA das Indústrias Criativas cresceu em média 6% ao ano comparado com 4,3% da economia britânica. Em 1997, o VBA das Indústrias Criativas era 3,9% do VBA do Reino Unido, crescendo 5,2% até 2014; v. TI, software e serviços computacionais continuaram a ser os maiores constituintes das Indústrias

Criativas, representando 43,5% do VBA das Indústrias Criativas; vi. O grupo "Design: design de produto, de moda e visual" tinha o maior crescimento no VBA entre 2013 e 2014 (16,6%).

Os impactos econômicos tradicionais são de mais fácil visualização, mas internamente a esses dados há uma camada de distribuição de impactos e oportunidades que precisam ser melhor visualizados.

Entre 2016 e 2017, a BBC World Service Radio transmitiu uma série semanal de podcasts sobre as cinquenta invenções, ideias e inovações que fizeram a economia moderna[15]. Foram invenções feitas com itens diversos como plástico, arame farpado, ideias como a dos fundos de índice, dos direitos de propriedade intelectual, da pílula contraceptiva, de elevadores, relógios, lâminas descartáveis, códigos de barra, luminárias e ar-condicionado, por exemplo. A audiência global da BBC foi então convidada a votar a 51º "coisa" para um podcast final para completar a série, e o video estaria disponível para *download* em 28 de outubro de 2017. Enquanto leio a restrita lista, pergunto-me se as indústrias culturais e criativas – ou qualquer de seus produtos e processos – remodelaram a economia moderna tanto quanto o vidro, a planilha, o cartão de crédito, a irrigação, o GPS ou o lápis? Mas talvez devêssemos perguntar se, ao invés da revolução criativa do cenário econômico global que se prometeu, nos últimos vinte anos permitimos, ao contrário, que a economia moderna remodelasse a produção cultural e artística em sua própria imagem?

BRASIL CRIATIVO: UM PROJETO RANDÔMICO

Inspirado pela experiência inglesa e de alguns outros países, o Brasil criou em 2010 a Secretaria Nacional de Economia Criativa, dentro da estrutura do Ministério da Cultura (MinC), adotando o modelo de círculos concêntricos da UNCTAD. Há vantagens e restrições nessa escolha. O lado positivo é: a centralidade das indústrias culturais no modelo de *policy*, apostando na liderança do conteúdo da diversidade cultural brasileira. O lado negativo: a pequena força política do MinC dentro da estrutura do governo e a desconexão com a ciência e tecnologia, que além de representar o suporte à difusão de produtos culturais pelo mundo gera acesso e desenvolvimento interno. O grave risco: no campo da Economia Criativa o Brasil se tonar, como em outras esferas da Economia, um exportador de matérias-primas sem ter condições de gerar o valor agregado tão importante o comércio mundial, desenvolvimento humano e transformação socioeconômica.

15 "50 things that made the modern economy". Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p04b1g3c>.

A experiência da Secretaria de Economia Criativa foi bastante curta, durando apenas entre 2010 e 2014 (quando foi extinta por um governo do mesmo partido e tido como sequência da administração anterior). Os programas ligados à Economia Criativa foram transferidos à época para a Secretaria de Políticas Culturais, trazendo para a área uma visão de atividade-meio do Ministério e não de uma atividade-fim. No governo provisório (que se converteu em definitivo após o *impeachment* político da então presidente), foi criada a Secretaria de Economia da Cultura composta por três áreas centrais: Sustentabilidade de mercados e modelos de negócios; Estudos; e Propriedade Intelectual.

É claro o caráter não linear da política para o setor presente no governo brasileiro, de forma totalmente diferente da linearidade e conexão inglesas. Considerando, por exemplo, os modelos de Potts (2008), é possível fazer uma recuperação histórica dessa posição randômica: i. no primeiro Governo Lula (2002), há um afirmação política e estratégica de enorme valia junto à UNCTAD liderada pelo Ministro Gilberto Gil; ii. no segundo Governo Lula (2006), temos uma construção do Plano Nacional de Cultura trazendo uma visão que associa Economia da Cultura com Desenvolvimento. Ambas as ações, (i) e (ii), inscrevem-se no âmbito de uma visão *Welfare* sobre Indústrias Criativas, na qual a diversidade e a inclusão são protagonistas; iii. já no primeiro governo Dilma Roussef (2010-2014) há a construção de um plano de longo prazo (Plano Brasil Criativo) que foi encerrado (junto com o aparato institucional que o consolidaria) em tempo insuficiente para os impactos serem sentidos. Claramente tal plano estava associado ao modelo de Crescimento de Potts, que parte da ideia de que as Indústrias Criativas são atividades com externalidades para todo o desenvolvimento econômico. No breve segundo mandato de Dilma Roussef percebe-se um retorno ao modelo *Welfare*, que não se consolidou dada a brevidade do governo, encerrado por conta uma articulação parlamentar em prol de um projeto político distinto; iv. no mandato Michel Temer, que emergiu em meio de um caos político e social que se aprofunda fortemente, percebe-se que a criada Secretaria de Economia da Cultura tem uma abordagem ligada ao Competition Model, priorizando o papel das grandes indústrias culturais no processo econômico.

Dessa forma, percebe-se que em aproximadamente 12 anos o país experimentou uma política errática, randômica e sem condições de minimamente estabelecer um modelo. Portanto, verifica-se que os esforços de mapeamento no país dizem muito mais respeito a uma visão sobre a conjuntura econômica das Indústrias Culturais e Criativas do que propriamente a resultados de uma política.

DESAFIOS NOS IMPACTOS DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS: GÊNERO E VULNERABILIDADE SOCIAL (RENDA E ESCOLARIDADE)

Considerando os primeiros indícios levantados sobre o modelo inglês e a tentativa de modelo de *policy* para o Brasil, percebem-se algumas evidências empíricas e desafios em todo o processo de implantação e impactos da mesma.

No que se refere a evidências empíricas, dados recentes, produzidos pelo Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT) da UFRGS, indicam que o Brasil possui atualmente 6,9% da sua força de trabalho composta por atividades culturais e criativas, sendo os rendimentos da cultura menores que a média total brasileira e os dos setores criativos substancialmente maiores; e ambos os setores formados por trabalhadores de alta escolaridade. Para uso da contribuição previdenciária como *proxy* de proteção social, ambos os setores (culturais e criativos) têm taxas de formalização menores do que as do restante da Economia. Além disso, pelos dados de formalização, os dois setores possuem alta informalidade, sendo as taxa de formalização do emprego de 40% no setor cultural, 50% no setor criativo e 72% na economia em geral.

Em termos de gênero, a tendência se repete, sendo que a ocupação é majoritariamente masculina nas atividades criativas e equilibrada no setor criativo (49,6% masculina e 50,4% feminina). Complementando, o modelo inglês para as Indústrias Criativas contam com outros dados que chamam a atenção, a saber: 9,9% dos trabalhadores desse setor pertencem a minorias étnicas e são negros; entre eles, 52,1% são mulheres (DCMS, 2015).

Assim, claramente percebe-se que o modelo inglês, assim como a tentativa de estabelecimento do modelo brasileiro, depara-se com grandes desafios adicionais à ativação econômica das Indústrias Criativas, que consiste em de que forma lidar com uma atividade econômica pouco formalizada, com baixo índice de proteção social, concentrada em média e alta escolaridade e também de baixo impacto em distribuição de renda.

Pensando sobre esses desafios, terminamos esse texto com algumas questões (abordadas por meio de sete) que precisam ser repensadas em qualquer política para as Indústrias Criativas:

1. Economia é a ciência que lida com o comportamento humano, com uma gama de lentes possíveis para entendê-lo.
2. As lentes do PIB são apenas uma entre outras existentes. Nós somos "viciados" no PIB. Ao analisar projetos culturais e políticos, economistas insistem em uma visão restrita sobre o valor econômico quantitativo (emprego, atividade econômica adicional, novos

negócios). Esse tipo de valor é muito importante, afinal, você precisa de uma economia saudável para realizar valores sociais (como uma cidade com o mínimo de problemas sociais) e valores culturais (como o poder de inspirar habitantes e visitantes). Mas um projeto cultural pode contribuir diretamente para os valores econômicos e culturais sem ultrapassar o nível de valor quantitativo.

3. Precisamos repensar nosso conceito de desenvolvimento econômico e os mercados contemporâneos. Nós falhamos em assumir que a disponibilidade de bens econômicos é uma garantia de bem-estar. O valor cultural está relacionado à diversidade e heterogeneidade; e a cadeia de produção global, à competição monopolística.
4. É importante repensar os mercados. Um mercado não é apenas o espaço das trocas monetárias ou do mercado de ações. Mercados têm valores construídos no mundo social, sendo um espaço de amplo intercâmbio de experiências e emoções e, acima de tudo, de bem-estar. Esses elementos também se encaixam nas análises econômicas.
5. O valor cultural é, da mesma forma, uma medida socialmente construída, que fornece por instituições de avaliação social, enfatizando diversidade e valores simbólicos.
6. A Economia Criativa é uma força poderosa do capitalismo contemporâneo e traz oportunidades e desafios para o desenvolvimento. Mas, para lidar com a nova face do capitalismo, são necessários uma avaliação efetiva e empoderamento social.
7. Desafios:
   - proteger novos espaços de mercados de novas tecnologias de informação e comunicação e os limites impostos pelos grandes jogadores (barreira monopolística) para o consumo simbólico;
   - criar pontes entre as ilhas de acesso que dividem os cidadãos;
   - estabelecer um não anacrônico sistema de propriedade intelectual (qual é o equilíbrio?);
   - reconhecer o valor cultural preexistente e permitir os ciclos de criação e reprodução desse valor; converter os valores culturais em bens e serviços culturais comerciáveis, de acordo com uma escala adequada (acessibilidade técnica de conteúdos, preços acessíveis);
   - aplicar, ao mesmo tempo, a disseminação nos mercados e a preservação da diversidade de valores culturais.

REFERÊNCIAS

AGLIETTA, Michael. *Régulation et crises du capitalism*: l'experience des États-Unis. Paris: Calmann-Lévy, 1976.

CAVES, Richard E. *Creative Industries*: Contracts Between Art and Commerce. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

FLEW, Terry. *The Creative Industries*: Culture and Policy. California: SAGE Publications, 2012.

FLEW**,** Terry. *Capitalism, Socialism and Democracy*. London: Routledge, 1942.

GEERTZ, C**.** *The Interpretation of Cultures*: Selected Essays by Clifford Geertz. Basic Books Inc: New York, 1973. JANNUZZI, Paulo M. *Indicadores Sociais no Brasil*: conceitos, fontes de dados e aplicações. Campinas: Alínea, 2017.

NELSON, Richard R; Winter, Sidney G. *An evolutionary theory of economic change*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982. PIKE, Andy; Rodriguez-Pose, Andres; Tomaney, John. *Local and Regional Development*. Milton Park: Taylor & Francis, 2006.

PORTER, M. E. *The Competitive Advantage of Nations*. New York: Free Press, 1990.

SCHUMPETER, Joseph Alois. *The Theory of Economic Development*: An Inquiry Into Profits, Capital, Credit, Interest, and the Business Cycle. London: Transaction Publishers, 1934.

THROSBY**,** David. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

YIN, Robert. Case Study Research: Design and Methods. London: SAGE Publications, 2004.

PAPERS

AL-DEBEI**,** Mutaz M; Avison, David. Developing a unified framework of the business model concept. In: *European Journal of Information Systems*, 2010. BUIKS, T. The evolution of the music industry. In: *Management of Innovation*, 2012.

CHESBROUGH, Henry; Rosenbloom, Richard S. The role of the business model in capturing value from innovation: evidence from Xerox Corporation's technology spin-off companies. In: *Industrial and Corporate Change*, v. 11, 3, p. 529-555, 2002. DECHAMP, Gaëlle; Szostak, Bérangère. Créativité organisationnelle et territoire créatif: nature de l'influence et enjeux stratégiques pour les organisations. In: *M@n@gement*, v. 19, n. 2, p. 61-88, 2016.

GILLY, JP; Kechidi, M.; Talbot, D. Resilience of organizations and territories: the role of pivot firms. In: *European Management Journal*, 32(4), p. 596-602, 2014.

KLAMER, Arjo. A Reevaluation of Values in Economics, Society and Economy. In: *Society and Economy*, v. 2, n. 4, 2003. POTTS, Jason D et at. Social network markets : a new definition of the creative industries. In: Journal of Cultural Economics, 32(3), p. 166-185, 2008.POTTS, Jason; Cunningham, Stuart. Four models of the creative industries. In: *International Journal of Cultural Policy*, 14(3), p. 233-247, 2008.

ROWTHORN, Robert; RAMASWAMY, Ramana. Growth, Trade, and Deindustrialization. In: *International Monetary Fund Staff Papers*, v. 46, n. 1, 1999.

SAMUELS, Warren J. The Present State of Institutional Economics. In: *Cambridge Journal of Economics*, Oxford University Press, v. 19 (4), p. 569-590, 1995.

TEECE**,** David; Pisano, Gary. The Dynamic Capabilities of Firms: An Introduction. In: Industrial and Corporate Change. 3. p. 537-556, 1994.

TIMMERS, P. Business Models for Electronic Markets. In: Journal on Electronic Markets, 8(2): 3-8, 1998.

VIRANI, Tarek; Pratt, Andy. The creative SME: a cautionary tale. In: *Creativeworks London Working Paper Series*, n. 14, 2015.

WILLIAMSON, Oliver E. Hierarchies, Markets and Power in the Economy: An Economic Perspective. In: Industrial and Corporate Change, v. 4, 1, p. 21-49, 1995.

REPORTS

BAKHSHI, Hasan; McVittie E.; Simmie, J. Creating Innovation: Do the creative industries support innovation in the wider economy? London: NESTA, 2008. BAKHSHI**,** Hasan; Freeman, Alan; Higgs, Peter L. A dynamic mapping of the UK's creative industries. London: NESTA, London, 2012. CREATIVE INDUSTRIES COUNCIL. Creative Industries Strategy. UK: Crown Copyright, 2014. CreativeMed Project. White Paper: The CreativeMED Model for Smart Specialisation, 2014.

CROSSICK, Geoffrey; Kaszynska, Patrycja. Understanding the value of arts and culture: The AHRC Cultural Values Project. Swindon: Arts and Humanities Research Council, 2016.

Department for Culture, Media & Sport (DCMS). Creative Industries Economic Estimates. London: DCMS, 2016. Department of Communications and the Arts Creative Nation, 1994

EUROPEAN UNION. The Cultural and Creative Cities Monitor 2017 Edition. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. EY. Creating growth: Measuring cultural and creative markets in the EU 2014. Paris: Studio EY France, 2014. EY. Creative Economy Report 2010. New York: UNDP, 2010.

EY. Creative Economy Report 2013. New York: UNDP, 2013.

EY. Creative Industries Mapping Document 1998. London: DCMS, 1998.

JOHNSTON, Chris. What is social value? Canberra: Australian Govt. Pub. Service, 1994. KAMARRA, Yari. Keys to Successful Cultural Enterprise Development in Developing Countries. New York: UNDP, 2004. LACROIX, Jean-Guy; Tremblay, Gaëtan. The "information society" and the cultural industries theory In Current Sociology Trend Report. London: Sage Publications, 1997. MILES, I.; Green, L. Hidden innovation in in the creative industries, NESTA Report. Hamburg: NESTA, 2008. UNCTAD. Creative Economy Report 2010. Geneva: United Nations, 2010.

UNESCO. The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics (FCS) 2009. New York: UNDP, 2009.

NARRATIVAS DE SOFRIMENTO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*, DE MACHADO DE ASSIS

Christian Ingo Lenz Dunker[1]

RESUMO

Examina-se a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, à luz do conceito psicanalítico de narrativas de sofrimento. Procura-se mostrar como o texto apresenta uma reflexão sobre a experiência da alienação, em consonância com o desenvolvimento do alienismo europeu, inaugurado por Philippe Pinel. As concepções de loucura em Machado realizam assim o diagnóstico do mal-estar brasileiro, circunscrevendo giros de discurso entre as diferentes intepretações da experiência de sofrimento.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Narrativa.

ABSTRACT

We examine the book "Memórias Póstumas de Brás Cubas", from Machado de Assis considering the psychoanalytical concept of narratives of suffering. We try to demonstrate the text offers a reflection about the experience of alienation, in relation with the European development of the alienism, connected to Philippe Pinel. The conception of madness in Machado de Assis has done a diagnosis of Brazilian malaise, making discursive shifts between different experiences of suffering.

Keywords: Literature. Psychoanalysis. Narrative.

Sigmund Freud publicou sua obra-prima, A *interpretação dos sonhos* (1900), a via régia para o inconsciente, escolhendo como epígrafe uma frase do poeta latino Virgílio: "Flectere se nequeo superos, Acherona movebo", que significa "se não posso mover os céus, me dirijo aos infernos", uma alegoria que frequentemente é lida como um movimento de inversão do horizonte apolíneo e celestial de investigação da consciência e de seus ideais de elevação para a pesquisa sobre o mundo subterrâneo do Averno e seu barqueiro, Aqueronte, que transportava as almas deste mundo para outro pelo custo de duas moedas.

Lembremos que *Eneida*, de onde procede essa citação de Virgílio, é uma espécie de continuação da *Ilíada*, de Homero, mas que em vez de retratar

1 Psicanalista, professor Titular do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da USP.

a glória dos gregos contra os troianos narra a fuga do herói Enéias, o derrotado de Troia, que foge e funda uma nova cidade, Roma. Portanto, na epígrafe de Freud infiltra-se uma segunda leitura: os derrotados de uma guerra dão origem a um império muito mais poderoso do que a força vencedora. No caminho para a Península Itálica, Enéias, em sua escala em Cumas, faz um pedido aos deuses: aconselhar-se mais uma vez com seu falecido pai. É nesse contexto que ele desce ao reino dos mortos no capítulo VI e escuta de seu pai um desígnio favorável decorrente da fundação de Roma. Portanto, no canto VII, de onde procede a citação de Freud, ele já sabe que seu destino será glorioso.

Machado de Assis publicou sua obra-prima *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881, nove anos antes da obra de Freud, escolhendo como dedicatória a expressão: "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas" (ASSIS, 2004, p.1). Assim como Freud ele, seja o autor seja o personagem, se posiciona no reino dos mortos. Assim como Freud ele nos contará a epopeia de uma travessia. Dos vivos aos mortos e retorno. Da vigília ao sono, deste ao sonho e retorno. As duas viagens têm em comum o sentido de uma travessia na qual o narrador é incerto e problemático.

Freud compõe seu texto para demonstrar como o sonho é a realização alucinada de um desejo sexual recalcado. Seu material são seus próprios sonhos, constando entre os biógrafos o consenso de que o livro é parte de sua autoanálise, de sua própria viagem ao inconsciente. Machado também encontra em Brás Cubas um representante de sua própria miséria. Ele escreve seu texto com "a pena da galhofa e a tinta da melancolia" (ASSIS, 2004, p.2).

A dedicatória de Machado é irônica. Estando ele "firmemente persuadido que cada vez que um homem sorri – mas muito mais quando ele ri, ele acrescenta algo a este Fragmento de Vida" (STERNE, 1998, p.1) sua posição é de quem quer adicionar algo ao mundo. Sabe-se que essa menção procede de Lawrence Sterne, em seu monumental *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristam Shandy*, publicado em 1768 e considerado o marco zero do metarromance, ou seja, um texto que não cessa de lembrar ao seu leitor o fato de que ele está lendo um livro, ou seja, uma peça de ficção, e que o leitor não deve se esquecer dos limites ilusivos que determinam sua experiência (PAES, 1998, p. 37).

Machado e Freud poderiam concordar que "eu sou a matéria do meu livro e eu sou a substância de meus sonhos". Se Freud tratou o sofrimento considerando a hipótese do inconsciente por meio da técnica do hipnotismo e da associação livre, Machado e Sterne reinventaram o romance por meio da técnica da digressão e da autocrítica paradoxal do narrador onisciente:

> A digressão é um artifício deliberadamente utilizado no Tristam Shandy para desviar o foco de interesse, dos sucessos em si para a maneira com que são narrados. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que nos personagens, num lance típico daquela técnica do narrador "intruso" ou "dramatizado" (PAES, 1998, p. 37).

Essa estratégia narrativa aproxima duas perspectivas que no limite seriam incompatíveis: de um lado o ponto de vista do sujeito realizado por uma posição específica inserida em um lugar particular; do outro lado o saber total, a onisciência, representada pela perspectiva do ponto de vista da totalidade (Rodrigues, 1998). A solução para a tensão entre o sujeito particular e o sujeito universal, ou em topologia lacaniana, para a relação entre o ponto (vazio) e a linha, realiza-se por meio de estratégias de negação. Machado ironiza sua própria prática de escrita ao dizer: "Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance; ei-lo aí privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião" (Assis, 2004, p. 67).

Se Freud viveu entre 1856 e 1939 e Machado esteve entre os vivos entre 1839 e 1908, deduz-se que entre 1856 e 1908, precisamente durante 52 anos, ambos partilharam o reino dos viventes. Como teóricos da modernidade, ambos redigiram teorias sobre a melancolia. Para Freud, essa é uma espécie de luto patológico, por meio do qual a sombra do objeto perdido cai sobre o eu, que se identifica com esse objeto, gerando uma dor moral e uma atitude de autocrítica interminável. Se Freud convoca Virgílio para guiar sua aventura do mundo dos vivos ao mundo dos mortos, Machado conclama Virgília, a amante de Brás Cubas, para guiar sua aventura dos mortos aos vivos.

Para Machado, teria sido a ideia fixa de imortalidade que o teria levado a uma morte precoce. A ironia aqui é que justamente por ambicionar demasiadamente os céus, por ambicionar a fama e a glória, que ele mais rapidamente move-se para os infernos: "do emplastro anti-hipocondríaco destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade", ou seja, "trazia comigo a ideia fixa dos doidos e dos fortes" (Assis, 2004, p. 75-79). Como teóricos da negatividade, Machado de Assis e Freud abordam o sujeito com base na hipótese da divisão primária e da perda da experiência de si como unidade autoconsciente e autoconsistente. Ambos pensam o sujeito tragicamente divido entre suas aspirações desmedidas e o fracasso de suas realizações:

> O principal deles foi o divino emplastro Brás Cubas, que morreu comigo, por causa da moléstia que eu apanhei. Divino emplastro, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras

> genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e vos ficais eternamente hipocondríacos. Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...]. Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria (Assis, 2004, 252-253).

Aqui aparece um primeiro *deficit* narcísico assumido pelo narrador machadiano. Sua condição impõe a produção *do que se foi* e do *o que se é,* mas há *o que se será*. Esse narcisismo sem futuro faz parte da crítica de Machado à elite de sua época. Uma aristocracia incapaz de pensar seu próprio futuro, que não vê a crise abolicionista como um progresso e um obstáculo. O narrador machadiano é um mestre irônico. A paratopia imposta por sua condição mortuária não se transforma. Ele é um narrador sem esperança, o que não quer dizer, nesse caso, melancolia, mas desamparo (*Hilflosichkeit*). Isso é contrastado por sua inconstância diante do saber. Há uma copresença entre a subjetividade como ponto de vista particular e a onisciência, como saber total de um narrador atual, para o qual o passado narrado e os sentidos subentendidos estão sempre disponíveis. Assim como no inconsciente não há tempo, para Brás Cubas não há futuro. Um problema derivado dessa condição é o da perda da memória e do esquecimento. A divisão do sujeito, revelada pelas falhas da memória de um autor onisciente, é uma impossibilidade lógica.

Como tentei mostrar em *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma (*Dunker, 2015), faltou ao Brasil um capítulo da história da loucura, se é que seguimos a narrativa foucaultina (Foucault, 1966). Enquanto os franceses tiveram seu Pinel, miticamente libertador de loucos, agora tomados como cidadãos, por aqui nossos primeiros asilos foram muito posteriores e tinham a função mais psiquiátrica. O nosso verdadeiro alienista não era médico, mas escritor. Percebe-se tal vocação quando este tematiza, classicamente, a alienação da razão:

> A razão que voltava a casa e convidava a sandice a sair, clamando [...]
>
> - Não, senhora, replicou a razão [para a sandice], estou cansada de lhe ceder sótãos, cansada e experimentada, o que você quer é passar mansamente do sótão à sala de jantar, daí a de visitas e ao resto (ASSIS, 2004, P. 84).

Machado também tinha sua teoria sobre o infantil. Se Freud entendia que a sexualidade infantil era a matriz de nossa experiência de reconhecimento, e que uma vez recalcada retorna em forma de fantasia nos sintomas e demais formações do inconsciente, Machado tinha uma perspectiva mais direta. O menino é pai do homem e a loucura é um fracasso

civilizatório. Isso aparece em um dos momentos em que a escravidão aparece no livro, como recordação infantil da relação com o Juvêncio:

> *Ai nhô-Nhô* ao que eu retorquia "- *Cala a boca besta*" Esconder chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas, eram mostras de um gênio dócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração e se às vezes me repreendia, à vista da gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (Assis, 2004, p. 88).

Está aqui o clássico pai permissivo, que ensina uma moral dupla e de ocasião. A cumplicidade entre pai e filhos é um capítulo central da convergência entre Freud e Machado. Quando se trata de narrativas de sofrimento o narcisismo, em sua face de complexo de exibicionismo é uma espécie de saldo necessário de uma cultura que se percebe em *deficit* repressivo, que lamenta a ausência de uma subjetividade internalizada e de uma dinâmica de conflitos apropriada aos processos modernos de civilização e cultura. Isso se mostra na relação de Brás Cubas com os estudos em Coimbra: "[...] era um acadêmico estroinha, superficial, tumultuário e petulante, dado a aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas" (Assis, 2004, p. 110).

Mas, se há de fato uma homologia funcional entre o sonho e a vigília e a morte e vida, isso propõe como ponto de convergência entre Freud e Machado a experiência da morte como perda. Esse é um ponto alto do livro, um dos raros momentos em que o sofrimento narcísico dá luz ao sofrimento com uma perda real, representada pela morte da mãe:

> Fiquei prostrado. E contudo era eu, neste tempo, um fiel compêndio de trivialidade e presunção. Jamais o problema da vida e da morte me oprimia o cérebro: nunca até este dia me debruçara sobre o abismo do Inexplicável; faltava-me o essencial, que é o estímulo, a vertigem (Assis, 2004, p. 114).

Se em Freud a consciência perturba-se com o retorno do que ela sabe intolerável e inaceitável, em Machado há uma espécie de recalque bem sucedido. Autoengano eficaz, por meio do qual a consciência consegue efetivamente livrar-se da culpa com raras ocasiões emergentes para o sintoma. Há falsas razões, mas para Freud há ainda as falsas razões verdadeiras. Um momento agudo desse confronto entre a verdade e o real dá-se diante de Eugênia, a mulher coxa, mas por quem Cubas vem a nutrir sentimento amoroso: "Se a borboleta preta fosse azul eu não a teria matado [...] Para ela teria sido melhor ter nascido azul. [...] Fiquei aliviado e fui dormir.

Mas o sonho, que é uma fresta do espírito, deixou novamente entrar o bichinho, e aí fiquei eu a noite toda a cavar o mistério" (Assis, 2004, p. 123).

Aqui o suporte do sonho é uma aproximação direta. Ao matar, despropositadamente, uma borboleta preta ele se interroga, deslocadamente, ou seja, de forma ainda alienada, sobre por que ele teria recuado em sua inclinação por Eugênia. O conflito, pela primeira vez exposto e desenvolvido, invade o sonho. Chegamos assim à economia moral do sofrimento em Machado e em Freud. Depois de abandonar Eugênia:

> Quatro ou cinco dias depois, saboreava este inefável e incoercível momento de gozo, que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, um incômodo [...] Daqui, inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre. Em verdade vos digo que toda sabedoria humana não vale um par de botas (Assis, 2004, p. 130).

A elaboração da culpa, como recuo e covardia diante do desejo, prescreve freudianamente a emergência de um sintoma. Temos o sonho que é um seu equivalente, contudo a acomodação narcísica de Brás Cubas é mais extensa que sua capacidade de subjetivar o conflito: "quem escapa a um perigo ama a vida com outra intensidade" (Assis, 2004, p. 187).

Freud teria tentado mostrar que o preço de tal acomodação acaba sendo alto e que ao final esse processo, ainda que lento, é ainda a gênese de um sintoma. Isso se torna explícito na confusão subsequente ao encontro com Marcela, um amor de juventude. Ele transporta as bexigas de um amor de infância, alucinatoriamente, para seu novo amor, Virgília:

> Virgília, seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera fina e rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. Os olhos que eram travessos, fizeram-se murchos, tinha o lábio triste e a atitude cansada. Não me enganava, eram as bexigas. Creio que fiz um gesto de repulsa. [...] Creio que isto é metafísica (Assis, 2004, p. 136).

Seguido o roteiro freudiano, a formação de um novo sintoma passa, necessariamente, por uma retomada da fantasia. É o que vemos emergir com a teoria das janelas. Aqui não se pode deixar de evocar o papel que essas fendas e molduras exercem na estrutura da fantasia neurótica. Freud,

aliás, estudou com a lembrança infantil de Goethe (Freud, 1914): lançar objetos pela janela poderia ser uma versão do desejo inconsciente de lançar seus irmãos, que vieram a lhe tomar o lugar especial junto à mãe, pelo mesmo caminho. A fantasia é nossa resposta a uma janela ou porta que se fecha na vida, a nossa maneira particular de lidar com a indisponibilidade (*Versagung*) do objeto, que causa e desloca nosso desejo: "Assim eu Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência" (Assis, 2004, p. 142).

Poucos atentaram para o fato de que Machado, nosso alienista, tenha trazido em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma versão literária do *Tratado Médico Filosófico da Mania*, de Philippe Pinel, publicado em 1809. Uma evolução tão clara e ordenada dos temas ligados à loucura é coroada pela sucessão entre o episódio sobre a alucinação e a aparição direta "in praesentia" de um doido: "Eu sou o ilustre Tamerlão, dizia ele. Outrora fui Romualdo mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros" (Assis, 2004, p. 170).

A cura por identificação é o que caracteriza, para Freud, a psicoterapia por sugestão ou influência. A psicanálise nasce porque a influência e autoridade para mantê-la ao longo do tempo mostram-se precárias, e seus efeitos, insuficientes. Ademais, ela depende de um personalismo que Freud não está propenso a admitir como condição de método. Contudo o episódio do tártaro é um exemplo didático de que a identificação opera em relação ao significante, como argumentava Lacan, e não pela primazia do significado. A substância química "tártaro" (ácido tartárico) não tem nenhuma relação semântica com o povo "Tártaro" habitante das planícies centrais da Rússia. No entanto, o doido de Machado procede exatamente pelo tipo de confusão, baseada no fracasso do funcionamento metafórico, tal qual descrito por Lacan em seu texto clássico sobre o assunto (Lacan, 1958).

O terceiro capítulo da psicopatologia machadiana é naturalmente representado pelas perturbações da memória. Tal qual é demonstrado em *Psicopatologia da vida cotidiana* (Freud, 1905), nossos lapsos e esquecimentos são apenas efeitos de nossos desejos de esquecer. Em muitos casos este esquecimento possui uma estrutura irônica, por exemplo, diante daquele que leva uma vida sacrificada e comedida, com o interesse de ser reconhecido e lembrado pela sua observância das leis podemos responder justamente com um lapso de lembrança, que retém a nobreza dos seus atos, mas apaga o gozo narcísico de seu autor: "Digo apenas que o homem mais probo que conheci em minha vida foi um certo Jacó Medeiros ou Jacó Valadares, não me recorda bem o nome. (...) Ah, lembra-me agora: chamava-se Jacó Tavares" (Assis, 2004, p. 189).

Ou seja, todo o esforço de uma vida feita para gerar lembrança e reconhecimento em seus pares, todos os esforços de Jacó são negados pelo esquecimento daquele que de certa forma se comporta como o anti-Jacó, sem pretensões de honra ou glória para além de seus benefícios imediatos, no reino dos vivos. É essa indiferença moral que ele imediatamente percebe em Virgília, no episódio da carta anônima: "Ouvi tudo um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação que era preciso empregar de ora em diante, até afastar-me inteiramente da casa do Lobo Neves, mas pela tranquilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos" (Assis, 2004, p. 200).

Uma das definições mais simples e até hoje mais práticas em termos clínicos para a neurose é a que a descreve como uma incapacidade ou um excesso de restrições ou condições impostas à nossa capacidade de amar. Ao contrário de *Delírio e sonho na Gradiva de Jensen* (Freud, 1907), no qual Norbert Hanold apaixona-se por um afresco romano, que é na verdade sua vizinha de infância, Zoe Bertgang, ainda que deformada e não reconhecida, Virgília é incapaz de despertar em Brás Cubas a mesma capacidade de amor. Pelo contrário, se o delírio é uma tentativa de cura, por isso o amor tem uma estrutura delirante, na hora da verdade o que aparece é um fracasso da experiência amorosa, reduzida ao seu realismo incurável:

> Nem então nem ainda agora cheguei a discernir o que experimentei. Era medo e não era medo, era dó e não era dó, era vaidade e não era vaidade, enfim, era amor sem amor, isso é *sem delírio*, e tudo isso dava uma combinação assaz complexa e vaga, uma coisa que não poderia entender, como eu não entendi (Assis, 2004, p. 209).

A alienação mostra-se assim a consequência lógica do pacto moral de conveniência, com o qual Brás Cubas se depara no capítulo anterior. Vê-se assim como Machado percorre diferentes narrativas de sofrimento ao longo de seu personagem melancólico. Ele começa em uma posição de perda da experiência, posto que morto e defunto, ainda que dividido e excêntrico a si, como cabe ao sujeito para a psicanálise. A consecução da narrativa tem como propósito justamente a recuperação dessa vida que é agora perdida. A formação de um conjunto de enunciados para uma enunciação impossível. Por isso o livro tem estrutura de luto.

No entanto, é um luto que se vê substituído por artimanhas narcísicas. Ele começa pela apresentação de uma espécie de pacto social mal-elaborado. Uma criação centrada na imagem de si, mais do que no conflito real com o objeto. Segue-se um momento de catástrofe, a morte da mãe, e uma

retomada, ainda que breve da questão do desejo. Aqui o livro encaminha as decisões amorosas de Cubas. Para isso ela passa pela narrativa do objeto intrusivo. A borboleta que está a mais, a bexigas que aparecem fora de hora, a escolha de Virgília como amante. Sobrevém então o momento da alienação progressiva. A forçagem do autoengano e a retomada das razões narcísicas.

A última, e mais interessante narrativa de sofrimento retoma a posição e início. Trata-se agora da dissolução de seus laços com a vida terrena. O abandono de suas ilusões de imortalidade atribuída à descoberta de um emplastro que curaria a hipocondria. O ponto de passagem de um sistema imaginário de ilusões para a realidade simbólica mesma dessas mesmas ilusões. O ponto no qual, para Freud, o sonho é o ponto essencial de passagem para o que há de real em nossos desejos alucinados. Brás Cubas pertence a esse mundo, porque, se ele pudesse saber e reconhecer os impasses de sua própria vida, ele não seria mais Brás Cubas.

Fato é que a narrativa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta de forma clara e contundente as quatro estratégias fundamentais de apresentação do sofrimento. Há, por toda parte, violação do pacto. Pacto entre brancos e negros, entre europeus e brasileiros, entre a aparência e a essência, mas principalmente o pacto que vige a relação entre narrador e narratário.

Em segundo lugar, há a presença constante de objetos intrusivos, como a borboleta negra, as bexigas, o almocreve. Objetos que voltam em sonhos e pesadelos em esboços de autorrecriminação e escrupulosidade moral.

Em terceiro lugar, somos apresentados aos movimentos regrados da dissolução da unidade simbólica do espírito, basicamente este é o tema crucial da ausência relativa de seus laços de pertencimento: a perda da mãe, a má-educação dispensada pelo pai, os maus costumes políticos, mas principalmente a decomposição do morto que fala de um lugar de autodegradação.

O quarto tópico, e talvez mais elaborado do trabalho, é o sofrimento por alienação. Aqui populam as passagens nas quais o texto nos provoca com a incapacidade de Brás Cubas em reconhecer-se no outro, em convencer-se com racionalizações vazias, em enganar-se com subterfúgios, ou seja, por toda parte negar certo compromisso entre suas palavras e seus desejos. Brás Cubas não consegue realizar a operação mais elementar e que lhe seria facilitada pela posição de recuo mortuário: autoavaliação e transformação de si.

Por isso encontramos o desenvolvimento articulado e quase metódico de narrativas de sofrimento, mas sem o efeito clássico que delas é esperado, a saber: a transformação do narrador. O sofrimento torna-se assim um

sofrimento descrito e não narrado, no sentido do narrador benjaminiano. O livro contém inúmeras vivências de sofrimento (*Erlebnis*), mas nenhuma experiência de sofrimento (*Erfahrung*). O narrador volúvel, que desdiz e descumpre as regras que acaba de enunciar, que retrata de forma cínica e frívola uma época normalizada, que usa uma terminologia europeia sem síntese com os modos de vida locais, que naturaliza as contradições sociais e que interioriza o conflito como forma de evitar sua subjetivação, (Schwarz, 1991) é principalmente um narrador cujo sofrimento não traz transformação, nem de si, nem do mundo, nem agora, nem no futuro.

Falta ao narrador o que falta aos nossos analisantes que falam de suas vidas em estado de desimplicação, que relatam a miséria do mundo sem exatamente se questionarem sobre a parte que lhes cabe. Brás Cubas padece de um excesso de experiências improdutivas de determinação. Ele recupera os laços causais de sua vida irrelevante, mas isso não o move para outro lugar. Daí a genialidade de Machado de Assis: por assim construir sua personagem ele nos inquieta para acrescentar ao livro aquilo que lhe falta.

REFERÊNCIAS

Assis, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê, 2004.

Dunker, C. I. L. *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.

Freud, S. *Interpretacion de los Sueños*. In: *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1900, v. IV e V.

Freud, S. Uma recordación infantil de Dichtung und Wahrheit de Goethe. In: *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1914, v. XII.

Freud, S. Delírio e sueño em la Gradiva de Jensen. In: *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1907, v. IX.

Freud, S. Psicopatologia da vida cotidiana. In: *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1905, v. VI.

Foucault, M. *A História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1966.

Lacan, J. Questão preliminar a todo tratamento possível das psicoses. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Paes, J. P. Sterne ou o Horror a Linha Reta. In: Sterne, L. *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 37.

Rodrigues, A. M. Forma e sentido nas Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: Assis, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê, 1998.

Sterne, L. *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Schwartz, R. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1998.

Virgílio. *Eneida*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

A CENOGRAFIA COMO PERFORMANCE: INFLUÊNCIAS DA QUADRIENAL DE PRAGA

Aby Cohen[1]

RESUMO

Este artigo apresenta um percurso, pautado por projetos que realizei como cenógrafa e como curadora, nos quais explorei possibilidades de expor e criar cenografia no momento em que as fronteiras de linguagem aparecem borradas e em que se revela cada mais evidente e urgente a necessidade de repensar propostas e processos de criação em cenografia. Como cenógrafa, tenho buscado uma maneira própria de contar histórias, de interagir com o espaço, torná-lo vivo e pulsante, dando lugar a uma poesia criada com elementos visuais e sensoriais na concepção de cenas ou narrativas não textuais que possam existir independentes. Como curadora, tenho defendido o cenógrafo como artista e sua produção como obra, apontado também para a qualidade cênica de obras de artistas fora do teatro, do campo das artes visuais e da performance.

Palavras-chave: Cenografia. Performance. Desenho de cena. Teatro. Hibridismo.

ABSTRACT

This article presents a journey in which I aim to explore new possibilities of exhibiting and creating scenography through projects developed as scenographer and curator. Considering the actual moment, when the borders between theatre and performance art are blurred, it becomes urgent to review projects and creative processes in scenography. As scenographer, I have been pursuing different ways of telling stories, not only by designing spaces, but giving it a sense of living, creating a lively place, inhabited by the poetry created with scenic design elements. As curator, I have

1 Aby Cohen é cenógrafa e curadora ,atua em teatro, cinema e exposições. Internacionalmente premiada com a *Triga de Ouro* na PQ'11 em 2011 por seu trabalho como curadora e designer para a *Mostra Nacional Brasileira na Quadrienal de Praga 2011*; e com o *IDCA - International Design Communication Awards* em 2013 pelo desenho da exposição *Mix Max Brasil*, para o Tropenmuseum, Amsterdam, 2012-2015, conquistando o 2º lugar na categoria *Best Layout Exhibition*. Curadora internacional na PQ'15, para a qual desenvolveu o tema *SharedSpace – Politics* e o projeto *No Man's Land*. Doutora em Cenografia pela ECA/USP, defendeu uma tese sobre a prática de *design* da performance na intersecção entre cenografia, instalação e exposição. É, atualmente, professora substituta de Cenografia na ECA-USP e leciona no curso de pós-graduação em Cenografia na Faculdade de Belas Artes (FBA), em São Paulo. Vice-presidente da OISTAT internacional (www.oistat.org) para o mandato 2013-2017. Recém-nomeada curadora do Brasil para a PQ'19, a ser realizada em junho de 2019. E-mail: abycohen@uol.com.br

defended the performance designer as artist and its work as art; also recognizing the scenic potentials and aspects on the productions created by artists outside the theatre, from the field of visual arts and performance.

Keywords: Scenography. Performance. Performance Design. Theatre. Hybridism.

Na cenografia reside o potencial de transformar qualquer espaço em um palco, em configurar um lugar de encontro para um acontecimento, dar vida a um elemento inerte e ressignificá-lo para torná-lo protagonista ao contar uma história; e, ainda, o potencial de transcender à realidade, conduzindo o espectador a um outro tempo e espaço. Por meio da ficção criada pela performance e seu desenho, o público é conduzido à possibilidade de uma percepção crítica da realidade, que, assim como a cenografia, pode tornar-se também efêmera e transitória, sobretudo quando os limites entre a realidade e a ficção se justapõem e se confundem.

Além de borradas as fronteiras entre ficção e realidade, assistimos mais frequentemente à aproximação de linguagens, como o que ocorre entre a cenografia, a instalação e o *design* e deparamo-nos com resultantes conceituais e estéticas cada vez mais híbridas, difíceis de definir como pertencente a um ou outro território: das artes visuais ou do teatro. Este lugar, no qual identificamos um pertencimento destas propostas híbridas, buscamos redefinir conceitual a fim de sermos capazes de nos referirmos a ele. Não há, contudo, unanimidade para defini-lo e, portanto, sendo este artigo alinhado com os projetos que venho desenvolvendo e com o mais importante evento de referência mundial da cenografia – a Quadrienal de Praga (PQ')[2] – adoto os termos: *desenho da cena e desenho da*

2 Realizada pelo Instituto de Artes e Teatro de Praga e Reconhecida pela UNESCO, a Quadrienal de Praga é o principal evento mundial do "Desenho e Espaço da Performance", incluindo: cenário, figurino, iluminação, sonoplastia e arquitetura teatral. Reúne, a cada quatro anos, profissionais, estudantes e educadores de cerca de 70 países de todos continentes. É composta por três principais seções: Países e Regiões (Nacional), Arquitetura Teatral e Estudantes. PQ' é a sigla usada internacionalmente para referir-se à Quadrienal de Praga. A PQ' surgiu da iniciativa do Instituto Internacional de Teatro (ITI), que tem sua sede em Praga. Fundado em 1948, o ITI tornou-se a principal instituição, com representatividade junto à UNESCO, a partir da qual outras organizações de teatro não governamentais foram criadas. O ITI baseava-se na cooperação internacional entre as áreas de criação artística, educacional e de publicação do teatro. À época de sua fundação, crescia o interesse pelo elemento visual no teatro, evidenciado por diversas exposições internacionais de artes plásticas, com destaque para a Bienal de São Paulo, o Salão de Paris e a EXPO' 58 em Bruxelas. A Bienal de São Paulo de 1959 tem destacada importância e conexão com a inauguração da PQ', pois foi após a bem-sucedida participação da ex-Tchecoslovaquia na exposição desenhada por František Tröster, premiada com a medalha de ouro, que o ITI pediu aos organizadores que realizassem, em Praga, uma exposição internacional de cenografia a cada quatro anos com enfoque para a produção europeia, surgindo assim, em 1967, a Quadrienal de Praga.

performance, reconhecidos nesses contextos, para referir-se às proposições da cenografia na cena contemporânea.

Termos estes que abrigam, além da cenografia, as demais disciplinas relacionadas à poética não textual da cena: iluminação, sonoplastia, traje, imagem em movimento e objeto cênico. Colaborando para tornar mais evidente a interdependência entre estas disciplinas na criação e produção de um desenho de cena que se apresente como corpo único e híbrido ao mesmo tempo, no qual as assinaturas individuais aparecem borradas em pró de uma assinatura compartilhada, mas ainda assim guarda a identidade de cada camada que o compõe, como propõe o filósofo e educador John Dewey em sua obra *A Arte como experiência:* "os diversos aspectos que formam uma obra se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo, tal qual em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla contínuos"(DEWEY, 2010, p.111).

Este borrar de limites abre um campo fértil para explorar possibilidades do desenho da cena com base nas relações entre o real e o ficcional e entre as disciplinas do desenho da cena e também no conflito entre sua efemeridade e a eternização do efêmero. Nesse latente movimento no qual se desdobram abas de investigação sobre o desenho da performance, na prática e teoria, é necessário destacar a relevância da Quadrienal de Praga como lugar de referência, experimentação e validação e influência para o artista para repensar a cenografia e o seu processo.

Convido olharmos para a Quadrienal de Praga como lugar de confluência para as disciplinas do teatro, assim como a Documenta de Kassel[3] é para as artes visuais. A Quadrienal de Praga (PQ'), desde sua fundação, em 1967, e, sobretudo, no período entre 2007 e 2017, caracteriza-se por transformações que refletem as inquietudes dos artistas da cena e as abordagens contemporâneas da cenografia como performance, passando a afirmar-se cada vez mais como um lugar de referência.Na 11ª edição da PQ', em 2007, o diretor artístico Arnold Aronson[4] desafiou os curadores a refletirem criticamente sobre a (im)possibilidade e a validade de expor cenografia:

> O Teatro tem sido descrito, muitas vezes, como a arte da ausência. O reino visível do palco implica em uma ampla abstração do mundo além. Teatro é estar no palco e nos bastidores – entre o visível e o invisível. [...]. É essa

3 A Documenta de Kassel é a mostra internacional de referência para as Artes Visuais que acontece a cada cinco anos, em Kassel, na Alemanha.

4 Arnold Aronson é teórico do teatro. Atualmente leciona na Universidade de Columbia, nos EUA. Foi diretor artístico da 11ª Quadrienal de Praga, a PQ2007, em 2007.

> dicotomia da presença e da au-sência que dá ao teatro seu poder. Se a PQ' se coloca como performance e define que o salão de exposição é o seu palco e o conteúdo presente é a cenografia, o que está ausente são as performances, às quais se referem as exposições. A PQ' seria me-ramente uma exposição de objetos – fascinantes, mas desprovida de sentido se não existir um diálogo entre o visível e o invisível (ARONSON, 2008, p. 07).

De certa maneira, essa, que é uma provocação ou estímulo a refletir sobre o papel e lugar da cenografia na atualidade, poderia impactar de forma negativa, levando a indagarmo-nos sobre os rumos da cenografia e da própria PQ', contestando a validade e subsistência do próprio evento; e, ainda, sobre a existência da cenografia como linguagem fora do contexto teatral. Estaria a cenografia ameaçada como linguagem limitada e em processo de estagnação?

Refletindo sob a perspectiva da cenografia no contexto de uma exposição como a PQ', é possível afirmar que um objeto não fica desprovido de sentido simplesmente porque a performance não está lá apresentada, pois "a representação torna possível a transposição ao objeto real, a realidade objetiva necessita ser precedida de uma realidade subjetiva; nesse sentido, a tarefa do entendimento não é tornar clara a representação de um objeto, mas tornar possível a representação dos objetos" (KANT,1989, p. 207).

Apartado do acontecimento teatral e da performance, o desenho da cena é frequentemente apresentado através de fragmentos: vestimentas, objetos, elementos utilizados nos cenários, sons, imagens, recriando, em uma nova composição e situação, uma atmosfera relacionada à performance original e, ao mesmo tempo, integrando outros elementos que estejam diretamente relacionados ao processo de trabalho do *designer*. Os fragmentos e elementos levados para o contexto da exposição, nesse caso a PQ', precisam ser ressignificados e potencializados em uma nova proposta, no lugar de apenas referenciar ou representar um evento ocorrido.

Em contrapartida, outro olhar para a provocação de Aronson conduz-nos ao encontro das inquietudes emergentes, tal qual as que pulsavam desde a primeira visita que realizei à PQ', em 1995, revelando a urgência em pensar sobre cenografia, no contexto de sua exposição, para além do objeto, fotografia ou maquete que se limite a representar a cenografia dependente do evento teatral.

A PQ' desafia continuamente curadores, artistas, educadores e estudantes do desenho da performance a explorar novas possibilidades para uma abordagem da cenografia. Convida a refletir e apresentar proposições para além de como expor cenografia: sobre o que significa expor cenografia, sobre como a cenografia passa a ser percebida e o que ela se torna quando transposta para além da cena, extraída do evento teatral; sobre

como ela resiste, ou melhor, *existe*. Encontros como a PQ' encorajam a vislumbrar a cenografia como elemento autossuficiente, narrativo, que possa existir independente, o que nos conduz a outro questionamento: será que isso é de fato possível? Se assim for, ainda será cenografia?

Diante de experiências relevantes, vivenciadas no contexto da Quadrienal de Praga e fora dela, os projetos que desenvolvi como curadora e cenógrafa – a exemplo de *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro* na PQ2011, *SharedSpace/Politics* e *No Man's Land* na PQ2015, *Desenhos de Cena #1* e *Cena #2: WSDesign Playground* , em 2016 e 2017 respectivamente – revelam a inquietude, como cenógrafa, em explorar e atuar no campo em que a cenografia deixa de ser mero suporte para uma cena ter lugar, assumindo suas qualidades narrativas e independência, potencializada e explorada para apresentar-se como performance.

Figura 1 – Foto da Exposição Nacional Brasileira na PQ'2011: *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro*



Fonte: Imagem de arquivo da produção. Praga, jun. /2011.

TRANSFORMAÇÃO

As transformações que testemunhamos hoje devemos às Renovações Cênicas do século XX[5], que abriram caminho para a cenografia e para a iluminação atuarem como coadjuvantes na cena. O simbolismo, o movimento, a materialidade e a interação entre espaço e luz foram os principais aspectos por meio dos quais o desenho da cena passou a apresentar

5 As Renovações Cênicas do século XX caracterizam-se pela ruptura estética com a representação naturalista da cena e celebram o avanço tecnológico do teatro, sobretudo no campo da cenografia e da iluminação. O período das inovações cênicas marca a passagem do século XIX para o XX, tendo como principais expoentes o diretor e compositor Richard Wagner e os cenógrafos Adolph Appia e Edward Gordon Craig.

outras camadas para serem percebidas e interpretadas pela audiência, repletas de significados e que constroem narrativas complementares e não-textuais.

Ao nascer de um novo século marcado por inovações conceituais, estéticas e tecnológicas, dois cenógrafos se destacam: Adolph Appia, determinado a materializar o conceito de espaço *rítmico* como força narrativa, combinando espaço, planos e luz; e Edward Gordon Craig, questionador das formas tradicionais da ação dramática atribuídas apenas ao texto e ao ator.

Em sua obra *Da arte do teatro*, Craig propõe que o *drama* e sua representação não se limite à forma de um texto falado, mas assuma várias outras formas: sonoro, imagético, mudo, cinético. O cenógrafo apontava ainda para a limitação que a presença do drama impunha à teatralidade, diante da qual "o Teatro por sua vez ao optar por outro eixo que não o Drama caminha naturalmente em busca por outra dinâmica quando muitas vezes se aproxima da Performance Art" (CRAIG, 1963, p. 57).

Meio século mais tarde, Joseph Svoboda, considerado o maior cenógrafo do século XX, coloca definitivamente a cenografia em destaque como linguagem de narrativa poética, visual, sensorial e de movimento. Appia, Craig e Svoboda fortaleceram as bases para que hoje seja possível validar a cenografia que acontece para além do plano da textualidade.

Uma iniciativa que ainda está ao nosso alcance na atualidade e marco na materialização de propostas que colocaram a cenografia em destaque no século XX é o Lanterna Magika[6], primeiro teatro multimídia do mundo, criado em 1958, em Praga, por Svoboda e pelo diretor Alfréd Radok.

O Laterna Magika tratava-se de uma forma de teatro pautada na poética não textual da cena, resultante da fusão entre técnicas da dança, do cinema e do Teatro Negro[7], explorando recursos de projeções simultâneas em telas múltiplas, conhecido como *polyekran* – dispositivo cênico que permitia sincronizar com precisão os elementos em movimento na cena: atores, cenário, luz, som e imagem projetada. Resulta um teatro de imagens combinado com performance no palco ao vivo, tornando o espetáculo compreensível por quaisquer audiências, de qualquer nacionalidade.

6 O Laterna Magika foi criado após a participação dos expoentes do teatro tcheco e eslovaco na Expo '58 em Bruxelas, com a finalidade de implantar uma nova cena experimental. Entre 1958 e 1960, era apresentado no Teatro Nacional de Praga, passando, mais tarde, a outras casas teatrais da capital tcheca, atualmente sediado no Teatro Nová Scená.

7 Teatro Negro é uma forma de representação cênica essencialmente pautada pela luz, luz negra, trajes e componentes fosforescentes, imagem e movimento. Um cenário de fundo escuro que revela, através da luz e sombra, elementos que aparecem e desaparecem como que recortados nesse fundo negro. A encenação baseia-se nas técnicas da dança, da mímica e da acrobacia, na qual as narrativas são visuais e não textuais.

Não por mera coincidência, uma década mais tarde, em Praga, em 1967, nasce a PQ', mantendo-se há 50 anos como um expoente para novas e desafiadoras proposições estéticas no campo da cenografia, ampliada para o conceito de *espaço e desenho da performance*. Talvez a PQ' não seja tão conhecida como a Documenta e, aparentemente, não produza um "manifesto" tão evidente como o faz a Documenta a cada edição, mas cabe, sem dúvida, relacioná-las, respeitando as respectivas áreas de ação – o teatro e as artes visuais –, e apontar fatores que indicam essa aproximação; aproximação que delinea um território – o das artes performáticas – como ponto de intersecção entre essas duas linguagens.

A 13ª edição da Documenta, em 2012, explorou o tema do *Tempo* e sua relatividade, tendo como um dos principais expoentes o artista sul-africano William Kentridge[8], da– escultor, desenhista –, muito conhecido por seus filmes de animação e cuja obra é afirmadamente inspirada pela teatralidade no que diz respeito à relação entre o desenho da cena e o movimento do ator em cena. Na 13ª Documenta, Kentridge apresentou a obra *The Refusal of Time* (A recusa do tempo), vídeo-instalação que combina objetos, maquinárias e filme de animação, em uma performance de imagens e elementos tridimensionais. Ao abordar o tema do tempo e sua relatividade como eixo condutor dessa mostra de referência no campo das artes visuais e colocar no centro dessa proposição a obra de Kentridge, a Documenta claramente aponta na direção do teatro.

O *tempo* é um dos pilares da cenografia, ao lado do *espaço* e da *sonoridade*; pilares que foram destacados como tema da 13ª edição da PQ': SharedSpace: Music - Weather - Politics[9], em 2015. Na ocasião, a direção artística da PQ' propôs abordar a cenografia por meio dos aspectos temporais, espaciais ou sonoros; isolados ou combinados; fragmentos, não como corpos separados, desprovidos de sentido, mas eixos que apresentam potencial latente e que aparecem compartilhados, entrelaçados em camadas nas quais podemos perceber um mais visível do que outro, mas todos presentes. Essa convergência pode ser ainda identificada em proposições curatoriais e artísticas anteriores às edições da Documenta e da PQ' aqui

8 William Kentridge é artista multidisciplinar e vive em Joanesburgo, na África do Sul. Seus trabalhos estão expostos no mundo inteiro em galerias e museus como MOMA, em Nova York; Albertina Museum, em Viena; Museu de Arte Moderna de San Francisco; e o Museu de Arte da Philadelphia. Em 2015, em Inhotim, Minas Gerais, apresentou sua obra *I'm not me, the horse is not mine*, a mesma que integrou a mostra *TANKS* na Tate Modern, em Londres, em 2012. Recebeu vários prêmios, entre eles o Kaiserring Prize, o Carnegie Prize e o Red Ribbon Award para filmes curtas de ficção.

9 SharedSpace: Music – Weather –Politics: tema-título da PQ2015 que pode ser traduzido como: *Espaços compartilhados: Música* (Som) – *Atmosfera* (Tempo) – *Política* (Espaço).

citadas. De um lado, aquelas que emergem das artes visuais e que exploram claramente o conceito de teatralidade, por vezes, com a intenção de "destacar a posição do indivíduo nesta sociedade espetacularizada, explorando a dramatização e a encenação como potencial crítica, experimentação ou análises sobre a busca pela compreensão do lugar e posicionamento do indivíduo no mundo" (MORGAN, 2007.p.7), como propõem as curadoras da TATE Modern de Londres, Catherine Wood e Jessica Morgan, para a mostra *The World as a Stage* (O mundo como um palco), de 2007.

Outro exemplo dessa intersecção, ainda em direção ao teatro, é a coletânea de obras intitulada *A Poética da Imersão*, do artista belga Lawrence Malstaf, que pôde ser vista na primeira edição da FILE SOLO[10] em 2017, no CCBB em São Paulo, reunindo trabalhos produzidos entre 2000 e 2017 que exploram a relação entre tecnologia, linguagens das artes visuais e teatro; resultando em instalações e performances que convidam o público a uma participação performativa.

Do outro lado, pelo viés do teatro, nasce o projeto *Desenhos de Cena#1*[11], apresentado em 2016 no Sesc Pinheiros, no qual procurei aliar teatro, instalação e desenho espacial (*space design*), buscando apresentar a cenografia para além de um modo contemplativo e de representação, estimulando o público a descobrir o desenho da cena como elemento vivo e pulsante: a cenografia como performance.

Observa-se, portanto, uma fronteira tênue nas proposições artísticas e curatoriais atuais, seja nas artes visuais, seja no teatro, que se caracterizam por deflagrar processos criativos por meio dos quais se materializam relações de coexistência entre o espaço, o tempo, o movimento, a sonoridade e a narrativa. A narrativa quando não textual, presente a uma obra, nesse contexto, considero como fator diferencial, aquele capaz de borrar as fronteiras entre as linguagens, criando composições identificadas pelo hibridismo de materialidade, conceito, espaço e contexto no qual é apresentada.

> A cenografia está acontecendo "entre" e, portanto, a interpretação objetiva e intelectual sobre a cenografia precisa ser complementada por uma interpretação perceptiva e processual sobre a cenografia. Para fazer isso, temos que nos aproximar do objeto de nossa investigação, participar e vivenciar dos processos deste fazer e, pelo menos, temporariamente, nos libertar de uma leitura distante e analítica desta aproximação (BOSCH, 2017, p. 56-57).

10 FILE SOLO é a primeira edição que privilegia uma mostra "solo" no contexto do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica – FILE. Em 2017, ocorreu, em São Paulo, a 18ª edição do evento.

11 *Desenhos de Cena* #1 é um projeto concebido pela autora deste artigo e que aconteceu entre 14 de abril e 10 julho de 2016, em São Paulo.

Anne Karin ten Bosch, curadora da representação holandesa na PQ'15, em artigo publicado em *Transformations of Prague Quadrennial* from 1999 to 2015, retoma as inquietudes propostas por Aronson, isto é, o questionamento da existência da cenografia. Questionamento ao qual ela mesma responde a isso afirmando que "a cenografia não só ainda existe, mas que estamos testemunhando uma transformação cenográfica" (BOSCH, 2016, p.55). Segundo BOSCH, a cenografia está em toda parte, mas talvez já não possamos reconhecê-la por meio de um conjunto específico de propriedades a ela relacionado, como estamos habituados. A curadora indaga ainda se a cenografia já não estaria de fato dissolvida e descaracterizada em seu processo, evidente, de transformação.

A PQ' é de fato esse universo no qual a cenografia se desdobra, virando do avesso o comum e provocando inquietudes continuamente. Possui efeito avassalador sobre o modo de perceber, pensar e atuar do cenógrafo e, a cada quatro anos, renova esse olhar, sendo uma experiência da qual é difícil sair impune.

Como metáfora de uma viagem, o movimento de deslocar-se para outro lugar, buscar inspiração, para então retornar, a PQ' é o lugar no qual, a cada jornada, a paisagem é modificada, transformada. Ainda que revisitada, é sempre uma outra experiência, atualizada, como se estivéssemos sempre indo a algum lugar desconhecido e retornando para um lugar o qual já não reconhecemos, ou ainda, no qual já não nos reconhecemos.

A viagem, contudo, é pautada por experiências individuais, não havendo necessariamente unanimidade, e, por isso, torna-se rica e pulsante para o debate a troca de opiniões e experiências e, onde, naturalmente, afloram processos de desconstrução – divergir – para reconstruir – convergir.

PARTIDA

Desde a minha primeira visita em 1995, a PQ'95 revelava-se um lugar único, um ponto de convergência para a produção contemporânea da cenografia mundial; um encontro de culturas, técnicas, conhecimento, formas de produção, de processo. Assim o é até hoje, consolidando-se como um lugar de referência, para onde retornam, a cada quatro anos, além de cenógrafos, outros artistas e pesquisadores das poéticas não textuais da cena. Passados vinte anos e seis edições participando da Quadrienal, é indiscutível a influência da PQ' na minha produção artística e curatorial. Retraçar essa trajetória, hoje, possivelmente não represente exatamente como ela se deu; seria um olhar sobre essa viagem no qual as reflexões e indagações atuais certamente borram percepções e inquietudes passadas, consequência de experiências acumuladas ao longo dessa jornada.

Uma trajetória pautada pela inquietude, a perseguir, esse outro lugar no qual a cenografia possa existir, latente e atuante. Assim, parti a explorar esse campo da intersecção das linguagens para outras formas de criar em cenografia que não seja necessariamente atrelada a uma narrativa textual ou restrita a uma produção teatral; a cenografia como potencial narrativo, poético, visual, sensorial, em movimento, em transformação e transformadora.

Inicialmente, parti para um processo no qual identificava a cenografia como obra, na busca pela eternização do efêmero e, também, como resposta aos questionamentos sobre como expor cenografia. Processo no qual busquei materializar o imaterial, tentandoprocurando reconhecer e validar outras formas de cenografia, outros espaços e outras configurações, sempre a questionar: *o que é a cenografia hoje?*

Como resultado desse processo, em 2011, ao atuar como curadora e criadora da exposição que representou o Brasil na Seção de Países e Regiões (Mostra Nacional), tive a oportunidade de explorar essas questões e materializá-las de forma expositiva, no contexto da PQ2011, defendendo a ideia de que a cenografia, no contexto de sua exposição, é obra em si e pode assumir uma diversidade de formatos e espaços, existindo inclusive na aba de um boné[12]. O projeto foi extremamente bem recebido, fazendo com que minha inquietude ressoasse, chegando a outros artistas de outras partes do mundo e na direção artística e no júri. A Mostra Nacional Brasileira, intitulada *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro*, recebeu o prêmio máximo da PQ', a Triga de Ouro, em junho de 2011.

PERSONAGENS E FRONTEIRAS: TERRITÓRIO CENOGRÁFICO BRASILEIRO[13]

Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro é um dos quatro projetos apresentados neste artigo e que ilustra essa trajetória da qual emergem proposições distintas que exploram a cenografia como performance.

Ao aceitar o convite para integrar a equipe curatorial para a representação brasileira na 12ª edição da PQ' (PQ2011), vislumbrei a possibilidade de colocar em prática propostas urgentes da minha produção como

12 Referência ao trabalho de Hélio Leites, artista participante da exposição que tem entre seus trabalhos pequenos palcos que existem nas abas de bonés e ganham vida quando Leites conta histórias, animando-os.

13 *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro* é o tema-título da mostra nacional brasileira exibida na Quadrienal de Praga PQ2011. Curador geral da representação brasileira na PQ2011: Antônio Grassi; curadores da mostra nacional brasileira na PQ2011: Aby Cohen e Ronald Teixeira; desenho da exposição: Aby Cohen. Prêmio: Triga de Ouro 2011.

cenógrafa, mas para as quais não encontrava de fato um lugar de ressonância. A PQ' poderia ser esse lugar, aberto e receptivo para práticas inovadoras e indagações latentes. Apesar de experiências anteriores na PQ', a de 2011 significava estar pela primeira vez à frente da principal Mostra, a Nacional (Países e Regiões); sem imaginar para onde poderia me conduzir esse projeto curatorial e expositivo.

A proposta curatorial da direção artística da 12ª Quadrienal de Praga, PQ2011, coincidentemente, desafiava a repensar a cenografia neste início de século, não apenas sobre como a cenografia é feita e os formatos que adquire, mas precisamente onde acontece e como ela se define na atualidade. Naquele momento, inclusive, o nome do evento passou de *Quadrienal de Praga de Cenografia, Indumentária e Arquitetura Teatral para Quadrienal de Praga: o Espaço e Desenho da Performance.*

Segundo a diretora artística da PQ2011, Sodja Lotker[14], a eficácia do projeto se deu, entre outros, pelo fato de que o júri percebeu a exposição como vívida e latente. Segundo Lotker, essa vivacidade estava no fato de o projeto apresentar uma gama infinita de formas e atribuições, refletindo o que é a cenografia contemporânea: "das pequenas intervenções em lugares públicos, aos site-specific e teatros convencionais de grande escala, apresentando o urbano, o dramático, o conceitual e o antropológico, mostrando que a cenografia tem um papel importante na multiplicidade das formas performáticas" (LOTKER, 2012, p. 12-13).

O projeto permanece na memória da comunidade internacional ligada à PQ', não apenas pela materialidade pouco convencional e sua cor vibrante – matéria ordinária, extraída do cotidiano e nunca antes usada para apresentar obras em uma exposição: o madeirite, mas também "por ter atingido uma importante conquista, ao tornar uma exposição em uma performance ao vivo, no qual os performers são as pessoas presentes" (LOTKER, 2012, p. 12-13).

14 Sodja Lotker foi diretora artística da 12ª e da 13ª edições da Quadrienal de Praga, PQ2011 e PQ2015, respectivamente. Qualificou a mostra brasileira como um "livro-exposição" na ocasião em que escreveu para a segunda edição do catálogo nacional brasileiro, reeditado para a etapa de itinerância da mostra para o Brasil, Reino Unido e Portugal, em 2012.

Figura 2 – Foto da Exposição Nacional Brasileira na PQ2011: *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro*



Fonte: Imagem de arquivo da produção. Praga, jun./2011.

O projeto, como explicava o texto curatorial, baseava-se na ideia da cenografia "como arte provocadora que se estabelece como uma fronteira pulsante de linguagens" (COHEN; TEIXEIRA, 2011, p.11). Nessa fronteira, o desenho da exposição destacava os artistas do desenho da cena, apresentando suas criações assumidamente como "obra", no lugar de uma representação de algo que ali não está. Ao apresentar a cenografia como obra, procuro modificar a sua relação com o visitante, a fim de que ele pense na existência do artista para além da obra ali presente e da cenografia como potente presença. Assim, embaralham-se realidade e ficção entre aqueles que habitam tal lugar, artistas e personagens extraídos do cotidiano ou da imaginação, presentes através da obra exposta, bem como aqueles extraídos dos contextos fictícios, aos quais se remetem as obras e suas narrativas.

> O Desenho da Cena no contexto de uma exposição como *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro* não trata apenas de organizar o espaço e modo de expor, mas construir narrativas visuais e sensoriais através de diálogos entre as obras e seus personagens, da condução do público pelo espaço, da presença viva – não uma performance ao vivo no espaço, mas de elementos verdadeiros, vivos e pulsantes, carregados de narrativas e que transbordam, contam sua própria estória através de narrativas não-verbais. [...] Através de uma nova forma curatorial de expor, na intenção de melhor se adequar ao projeto específico, propõe para cada trabalho sua própria lógica, local e forma, apresentando mundos inteiros em cada um dos projetos. Isso cria uma certa diversidade nas formas de olhar e entender, no sentido de recriar cada contexto, interação e significado. [...] A exposição Brasileira na Mostra de Países e Regiões resultou de fato como um lugar, mais do que um espaço, no qual o visitante sente-se convidado a passar horas lendo, vivenciando, descobrindo além do que uma primeira superfície apresenta (LOTKER, 2012).

A direção artística e o júri reconheceram ainda que a exposição apresentava uma proposição política, urgente e significativa, ao apresentar a

multiplicidade de formas e possibilidades que se afirmam como cenografia, trazendo à tona esse ponto de transformação necessária e o questionamento acerca dos diversos lugares para a cenografia existir viva e ativa. "A vivacidade, a multiplicidade presente nesse conceito rompe barreiras e, ao fazê-lo, encontra sua identidade, apresentando-a viva, sem medo de desestabilizar e questionar" (LOTKER, 2012, p.12-13).

Com essa bem-sucedida realização, um ano mais tarde, em 2012, eu receberia o convite da direção artística, mais uma vez sob a coordenação de Sodja Lotker, para integrar a equipe curatorial internacional da 13ª edição da PQ', a PQ2015, abrindo a possibilidade para outra "viagem" para criar outros dois projetos: a curadoria de *SharedSpace - Politics* e a ocupação *No Man's Land*.

O tema principal lançado por Lotker para a PQ'2015, *SHARED SPACE*, apresentava um duplo sentido entre: Espaço Compartilhado e Espaço Fragmentado. Entre fragmentação e compartilhamento, foram identificados três eixos relativos à prática do design para performance: *som, tempo* e *espaço.*

Assim, o tema da PQ2015, *SHARED SPACE: Music, Weather, Politics* (*Espaços Compartilhados: Música, Atmosfera, Política*), demandou a participação de três curadores internacionais, convidados a abordar conceitualmente cada um desses tópicos. Desse modo, ao lado dos colegas Jiří Heřman, diretor de ópera atuante na República Tcheca, e Simon Banham, cenógrafo e educador do Reino Unido, construímos propostas curatoriais balizadoras para a grande exposição na PQ' – a Mostra de Países e Regiões (Mostra Nacional). Responsável pelo segmento Politics, parti do conceito de espaço como política e, além da proposta curatorial, desenvolvi o projeto *No Man's Land* (*Terra de Ninguém*), diretamente relacionado ao tema do espaço e sua ocupação.

Com o *No Man's Land* relacionei os três eixos: *som*, *tempo* e *espaço*, na intenção de apontar para intersecções entre os eixos que estruturam a linguagem do desenho da performance e de explorar as fronteiras das linguagens do teatro, da performance e das artes visuais.

POLITICS: NO MAN'S LAND *(TERRA DE NINGUÉM)*

Figura 3 – Foto da Ocupação *No Man's Land*. na PQ'2015.



Fonte: Imagem de arquivo da autora. Praga, jun./2015.

Terra de Ninguém[15] diz respeito à criação de um território delineado como espaço compartilhado e de ocupação no contexto da PQ2015. Na região conhecida como *Praga Crossroads*[16], um território desenhado e aberto à coexistência de uma diversidade de elementos reais ou fictícios, deslocados de sua origem e levados para ocupar um tempo e espaço em comum, configurado no contexto da PQ'. Uma arena temporária dedicada à justaposição de imagens, opiniões, ideias, ações e à reflexão. Um lugar de encontro para o desenho da cena, concebido com fragmentos dos quais emergem narrativas e deflagram-se ações. Um lugar utópico, caracterizado pela coexistência, pautado por ações de negociação diante de sua contínua e livre ocupação, no qual artistas eram convidados a integrarem e deixarem sua marca. Entre os artistas participantes, destacam-se dois do *grafite art*: Galo de Souza, do Brasil, e Michal Škapa, da República Tcheca. Eles foram convidados a criar um espaço narrativo que combinava ficção e realidade, que se unia à paisagem sonora interativa desenhada por Ian Evans, do Reino Unido. Todos em consonância com a teatralidade da PQ' e o contexto da cidade de Praga.

Durante a PQ2015, nessa *Terra de Ninguém*, três *ocupações* foram realizadas, pautadas por provocações distintas, sendo que: a primeira

15 *POLITICS - No Man's Land/ Terra de Ninguém*: instalação + improvisação + inspiração. Local: CROSSROADS, Zlata Ulice, Praga, 2015. Concepção e desenho do espaço cênico: Aby Cohen.

16 Praga Crossroads (Encruzilhada de Praga) é uma região criada pelo ex-Presidente tcheco – o dissidente, escritor e dramaturgo – Václav Havel, com objetivo de dedicar um local no centro de Praga para abrigar manifestações culturais diversas. Um local sugestivo, marcado pelo cruzamento de algumas ruas e tendo como marco a igreja de Saint Ann, onde todos os tipos de reuniões palestras, debates, concertos, performances, exposições, mediação e acontecimentos de caráter cultural podem ter lugar, regido pelo espírito de respeito pela diversidade multicultural do mundo moderno.

explorava os *Territórios Compartilhados entre o Teatro e a Performance*; a segunda tratava do *Espaço Narrativo,* composto de elementos cênicos dispostos nessa arena livre para a criação de narrativas; e a terceira buscava traçar *Uma cartografia para PQ2015*. Ocupações que resultaram de processos orgânicos, com a presença e participação do público, conduzindo a processos da prática e da reflexão que evidenciavam a cenografia e seu espaço pulsantes, estabelecendo-se como uma fronteira latente de linguagens, passível de existir para além de uma relação com a narrativa textual, como lugar independente, sem medo de romper ou questionar.

RETORNO

As experiências, tanto curatoriais como as de desenhar a cena e seu espaço, com a liberdade e repercussão encontradas no contexto da Quadrienal de Praga, contribuíram com o amadurecimento necessário para a criação de projetos inovadores, pautados pelo desejo de colocar o desenho da performance em destaque. Esses ensaios e realizações bem-sucedidos nas edições da PQ2011 e da PQ2015, foram propulsores para a realização de projetos fora do contexto da Quadrienal de Praga e que, finalmente, encontrariam ressonância aqui no Brasil.

Como resultado dessa trajetória, em 2016 inaugurei o projeto *Desenhos de Cena#1,* realizado e apresentado pelo SESC, na unidade Pinheiros, em São Paulo, durante três meses, entre abril e junho de 2016. Mais do que um projeto, com o *Desenhos de Cena#* procuro afirmar, na prática, esse campo fértil de expressão artística e de intersecção entre o teatro, a instalação e a performance.

O projeto nasce, portanto, do desejo de criar um lugar vivo, um campo rico de experiências, compor meio de imagens e composições que se apresentam não apenas como corpos para contemplação, mas que definem um lugar, que desenham o espaço na criação de narrativas cênicas**,** como um grande *palco* compartilhado. Nesse palco, desdobram-se cenas vivas ou arquivadas e nele diversas expressões do *desenho da cena* coabitam e dialogam, podendo ser vivenciadas por todos, independentemente da língua, cultura, origem ou área de linguagem. Um palco onde as histórias e todos os temas – amor, morte, medo, conquista, realidade, ilusão, etc. – existem graças à interação entre as disciplinas desse desenhar e no qual o público é atuante.

Figura 4 – Foto do Projeto Desenhos de Cena #1. Instalação sendo ativada: Ni Una Mas, de Giulia Pecorari (Itália)



Fonte: Imagem de arquivo da autora. São Paulo, abr./2016.

Cena#, é reconhecidamente um projeto pioneiro, destacando o coletivo e o individual, reunindo a produção de um grupo selecionado de 16 artistas, representantes de oito países e de todos os continentes. Artistas do teatro, das artes visuais e da performance, cujas obras partem do desenho da cena na concepção de obra instalada, performance ou produção teatral. Obras que potencializam as rupturas de fronteiras de linguagens e que se revelam transformadoras e inspiradoras no combate à estagnação e à repetição do mesmo fazer.

Figura 5 – Foto do Projeto Desenhos de *Cena #1*. Instalação sendo ativada como Performance: *The Water Banquet*, Richard Dawning (Reino Unido)



Fonte: Imagem de arquivo da autora. São Paulo, abr./2016.

Celebrando esse novo caminho, apenas um ano depois, em julho de 2017, ocorreu a segunda edição desse projeto, *Desenhos de Cena#2: WS-Design Playground Project,* que integrou o festival internacional da cenografia e desenho da performance: o World Stage Design/Scenofest[17], em Taipei/Taiwan.

Em *Cena#2* proponho uma construção e dinâmica distinta de *Cena#1.* O *Cena#2* apresenta um caráter mais experimental, promovendo os processos do fazer como performance, explorando a cenografia como processo e o processo como performance. Ambos os projetos tiveram em comum o fato de considerar, como eixo fundamental, as práticas não textuais da cena – as poéticas visuais, sonoras e sensoriais da cena. A cenografia agora vista para além da obra, explorando os processos de sua concepção e conduzindo para possibilidades de formatos e atribuições diversas.

Para realizar *Cena#2*, foram convidados artistas de quatro países: Austrália, Brasil, Reino Unido e Taiwam. Para eles, foi proposto conduzir processos de curta duração, voltados, cada um, a uma disciplina específica do desenho da cena: espaço, som, luz e objeto. Os processos aconteciam em dias alternados e como que "brotando" aos poucos, ao longo dos dez dias do Festival, desenhando em uma área externa, um lugar que resultou de fato em um *play-ground* vivo e pulsante.

Figura 6 – Foto do Projeto Desenhos de *Cena #2: WSDesign Playground Project*



Fonte: Imagem de arquivo da autora. Taipei, jul./2017.

17 *World Stage Design / Scenofest* é um projeto criado e promovido pela Organização Internacional dos Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos do Teatro (OISTAT). Acontece a cada quatro anos, no intervalo da Quadrienal de Praga, em diferentes países. WSD2017 é a quarta edição do evento, sediado em Taipei, Taiwan. Disponível em: <www.wsd2017.org>,

Figuras 7 e 8 – Foto do Projeto Desenhos de *Cena #2: WSDesign Playground Project*





Fonte: Imagem de arquivo da autora. Taipei, jul./2017.

Considerando que os projetos aqui citados tiveram lugar em três países de três continentes distintos, República Tcheca, Brasil e Taiwan, sendo todos bem-sucedidos e acolhidos pela comunidade internacional do desenho da performance, é possível afirmar a existência de olhares e intenções convergentes no que diz respeito à necessidade de explorar outras formas de abordagem da cenografia na atualidade. Nessa curva inevitável da estrada que estamos a percorrer, convido a refletir sobre: *O que é a cenografia hoje?*; *Como é a cenografia hoje?;* e ainda *Como a cenografia vai acontecer hoje?* Perguntas lançadas não apenas para uma análise teórica, mas para que sirva como combustível criativo para outras e inovadoras proposições para a cenografia como performance.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Arnold; PARIZKOVA, Daniela. *Exhibition on the Stage: Reflections on the 2007 Prague Quadrennial*. Praga: Institut umeni/Divadelni ustav, 2008.

BOSCH, Anne Karin ten. Does Scenography Still Exist? In: LOTKER, Sodja. *Transformations of Prague Quadrennial from 1999 to 2015*. Praga: Arts and Theatre Institute / Prague Quadrennial, 2017.

COHEN, M. Aby; TEIXEIRA, Ronald. Personagens e Fronteiras: território Cenográfico Brasileiro. In: MUNIZ, Rosane (Org.). *Brasil PQ'11*: Quadrienal de Praga – Espaço e Design Cênico. Tradução Karina Zasnicoff. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.

DEWEY, John. Arte como experiência. Org.: BOYDSTON, Jo Ann. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KANT, Immanuel. *A crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

LIMA, M.A.; GUINSBURG, J.; FARIA, J.R. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

LOTKER, Sodja: An Exhibition Book – Um Livro-Exposição. *In:* MUNIZ, Rosane (Org.). *Brasil PQ'11*: Quadrienal de Praga – Espaço e Design Cênico. 2. ed. Tradução Karina Zasnicoff. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

MORGAN, Jessica; WOOD, Catherine. *The World as a Stage*. London: Tate Publishing, 2007.

FORMALIZAÇÃO TRABALHISTA NA ÁREA CULTURAL: O MODELO OS E O CASO DO CONSERVATÓRIO DE TATUÍ

Ronaldo Alves Penteado[1]

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo demonstrar que a adoção do modelo de parceria entre Estado e Organizações Sociais (OS) pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo para gestão do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí tem se mostrado bastante eficiente no que diz respeito à regularização da mão de obra no setor e garantia dos direitos trabalhistas dos profissionais, conforme legislação. Toma como base a análise de caso de três funcionários que entraram com ações trabalhistas contra o Estado e a Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí (AACT) e que iniciaram a prestação de serviços na instituição em período anterior à adoção do modelo de gestão.

Palavras-chave: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Modelo OS. Conservatório de Tatuí. Direitos trabalhistas.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate that the model of partnership between Social Organizations and Secretary of Culture of the State of São Paulo for the management of the Dramatic and Musical Conservatory Dr. Carlos de Campos have been quite efficient, with regard to the regularization of labor in the sector and guarantee of labor rights. It is based on the case analysis of three employees who filed labor lawsuits against the State of São Paulo and the Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí (AACT) and who provided services at the institution during these periods.

Keywords: Secretary of Culture of the State of São Paulo. Social Organizations model. Tatuí Conservatory. Labor rights.

Entre janeiro de 2003 e maio de 2005, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo esteve sob a gestão da secretária Cláudia Costin. Ela

1 Bacharel em composição musical pela FAAM/FMU (2008) e mestre em música pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2014). Trabalha desde 2014 na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Atua na Unidade de Formação Cultural do referido órgão público com os Contratos de Gestão do Conservatório de Tatuí e da Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp Tom Jobim. Contato: rony_magrini@yahoo.com.br.

havia sido Ministra da Administração Federal e Reforma do Estado, sendo a sucessora do Ministro Luiz Carlos Bresser Pereira na gestão do Presidente Fernando Henrique (1995-2002) e, embora não fosse da área da cultura, teve como missão preparar o Órgão para um novo modelo de gestão em parceria com as Organizações Sociais do terceiro setor.

Tal modelo teve como ponto de partida as discussões acerca da Reforma do Estado Brasileiro e, inclusive, integrava o seu plano diretor. De acordo com Costin:

> A reforma do Estado Brasileiro preconizada pelo então ministro Luiz Carlos Bresser Pereira, [...] procurava, desta forma, distinguir entre atividades que deveriam permanecer no centro ou núcleo duro da Administração Pública, como formulação e coordenação de políticas públicas, funções de soberania, fiscalização, segurança e tributação e outras que poderiam ser fruto de uma parceria com a sociedade [...] (COSTIN, 2005, p. 2).

Essa parceria entre Estado e sociedade tem como princípio o que Bresser Pereira definiu como *publicização*, ou seja, a transferência das atividades que não eram consideradas exclusivas do Estado para o setor público não estatal[2]. Costin explica:

> A publicização é fenômeno diferente da privatização, pois não envolve preço, lucro ou aquisição de ativos por particulares. O que é transferido à sociedade é a gestão de um equipamento ou serviço público, mediante a qualificação de uma organização não governamental (ONG) e a assinatura de um contrato de gestão que estabelece as bases desta parceria. Concretamente, fixam-se metas associadas a serviços a serem prestados por esta ONG e como contraprestação, valores que o poder público deve repassar (COSTIN, 2005, p. 2).

A publicização dos serviços públicos não estatais com as Organizações

2 "Na linguagem vulgar é comum a referência a apenas duas formas de propriedade: a propriedade pública, vista como sinônimo de estatal, e a propriedade privada. […] Entretanto, se definirmos como público aquilo que está voltado para o interesse geral, e como privado aquilo que é voltado para o interesse dos indivíduos e suas famílias, está claro que o público não pode ser limitado ao estatal, e que fundações e associações sem fins lucrativos e não voltadas para a defesa de interesses corporativos mas para o interesse geral não podem ser considerada privadas. A Universidade de Harvard ou a Santa Casa de Misericórdia de São Paulo não são entidades privadas, mas públicas. Como, entretanto, não fazem parte do aparelho do Estado, não estão subordinadas ao governo, não tem em seus quadros funcionários públicos, não são estatais. Na verdade são entidades públicas não-estatais […]" (PEREIRA, 1998, p. 66-67).

Sociais[3] foi regulamentada no Brasil pela Lei Federal nº 9.637/1998 e no Estado de São Paulo pela Lei Complementar nº 846/1998. De acordo com Costin, o modelo foi implementado no Governo Federal inicialmente na Fundação Roquete Pinto, responsável pela TVE.

> A Fundação padecia das dificuldades próprias de uma TV que tem de contratar pessoal temporário para programas, comprar insumos ou contratar serviços usando leis inadequadas para esta natureza de atividades. Uma situação esdrúxula associava-se a burocracias para pagar atores e atrizes de programas normais da emissora. No limite, dado o fato de que programas de TV são a atividade fim da Fundação, a única maneira ortodoxa de contratar atores seria por concurso público, não sendo possível terceirização. Naturalmente ninguém seguia este preceito, mas colocava-se uma situação de irregularidade constantemente apontada pelos órgãos de controle (COSTIN, 2005, p. 2).

No estado de São Paulo, tal modelo de parceria foi logo implementado na área da saúde e, na área da cultura, inicialmente, vislumbrou-se como ferramenta de gestão para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), cujos modelos administrativos vigentes após a sua reestruturação, iniciada na segunda metade dos anos 1990, não eram considerados adequados, sofrendo os mesmos entraves observados no exemplo supracitado:

> [...] as frequentes turnês da Osesp, a contratação de solistas e músicos estrangeiros, a remuneração do maestro titular e de convidados, enfim as condições normais de operação de uma orquestra deste padrão, mostram-se incompatíveis com as regras próprias do setor público (COSTIN, 2005, p. 8-9).

A adoção do modelo no Estado de São Paulo ofereceu, também, a possibilidade de solução a um antigo problema, objeto de constantes apontamentos dos órgãos fiscalizadores, inclusive do Ministério Público do Trabalho: a precarização das contratações dos profissionais que trabalhavam nos

3 Existem outras maneiras de se firmar parceria para publicização além do modelo para com as Organizações Sociais, por exemplo, o caso das Oscips, regulamentada no Brasil pela Lei Federal nº 9.790/1999.

objetos culturais do Estado[4]. De maneira bem observada pela ex-ministra:

> [...] As amarras burocráticas próprias de órgãos da Administração Direta são, em parte, necessárias para coibir o clientelismo. São, no entanto um problema grave quando se lida com atividades que requerem a criatividade, flexibilidade e agilidade próprias de atividades artísticas (COSTIN, 2005, p. 7).

A ADOÇÃO DO MODELO *OS* PARA O CONSERVATÓRIO DE TATUÍ: O PRIMEIRO CONTRATO DE GESTÃO PARA GERENCIAMENTO DA ENTIDADE

O Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos foi criado pela Lei Estadual nº 997/1951, tendo como data do início de suas operações o dia 11 de agosto de 1954. Tem como abrangência territorial o interior e litoral do Estado de São Paulo, uma vez que na capital o ensino formal da música fica a cargo da Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp Tom Jobim.

A instituição conquistou, em seus mais de 60 anos de história, importante reconhecimento nacional e internacional. Além de músicos, a instituição também forma atores e possui um renomado curso de lutheria.

O primeiro contrato de gestão na área de Formação Cultural da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo para esse equipamento cultural foi firmado em 22 de dezembro de 2005 com a Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí (AACT), entidade reconhecida como Organização Social de Cultura no âmbito do Estado de São Paulo.

Atualmente, a gestão do Conservatório ainda está a cargo da AACT,

4 É importante ressaltar, obviamente, que a adoção do modelo OS não tinha como intuito apenas regularizar a contratação de profissionais para o setor da cultura no âmbito do governo do Estado, tal propósito seria demasiadamente reducionista, não refletindo as diversas implicações e mudanças de paradigmas que a Secretaria de Cultura teve de enfrentar. De acordo com Costin, houve um grande e importante trabalho no sentido de preparar o órgão com a finalidade de capacitá-lo a ser um elaborador e coordenador de políticas culturais, com foco na oferta de serviços culturais aos cidadãos: "a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo assinou, após dois anos de preparação, quatro contratos de gestão com entidades previamente qualificadas como organizações sociais. Esta assinatura se deu num contexto de profunda reestruturação do órgão, encetada para capacitá-lo a coordenar uma política cultural voltada ao cidadão como portador de necessidades culturais. Durante muito tempo se pensou em Ministério ou secretarias que deveriam se voltar ao atendimento de artistas, numa certa desqualificação do cidadão como alguém que pudesse tem mais necessidades que as de saúde, habitação e educação, entre outros. A ideia era capacitá-la para este novo papel e para uma operação mais adequada de seus equipamentos, museus, teatros, escolas, orquestras e sedes de oficinas, de acordo com a política cultural definida" (COSTIN, 2005, p. 8). Apenas não pretende este trabalho, considerando seu propósito, o aprofundamento de questões que fogem de seu objeto.

que conta com aproximadamente 317 colaboradores[5], sendo 270 de área fim e 47 de área meio, devidamente celetizados e com o pagamento dos encargos trabalhistas em dia, conforme consta nos relatórios da entidade nos autos do Processo SC 7435/2013.

No entanto, essa não era a situação dos funcionários antes da adoção do modelo OS para gerenciamento da entidade. As informações a seguir apresentadas foram retiradas dos autos do Processo SC 13871/2013, que trata exclusivamente de ações trabalhistas movidas contra o Estado de São Paulo e a AACT, uma vez que esta é considerada como sua sucessora trabalhista, e refletem a realidade dos demais trabalhadores nas áreas análogas.

CASO DA EX-COLABORADORA ISAURA CRISTINA GODOI – FUNCIONÁRIA DE ÁREA MEIO

A funcionária em questão ingressou com ação trabalhista em agosto de 2012 após a sua demissão da AACT em fevereiro daquele ano. Havia sido admitida no Conservatório de Tatuí em março de 1989, para, segundo versa as folhas 1.699 do Processo SC 13871/2013, "exercer o cargo de Assistente de Produção, na Seção de Finanças do Conservatório". Diz sua defesa:

> Até 1996, o Conservatório pagava a cada funcionário, por cheque nominal, na boca do caixa. Como a verba era insuficiente para o pagamento de todas as pessoas físicas, por ordem da Secretaria da Cultura, dividiram-se os prestadores, recebendo alguns, pagamento como pessoas físicas (considerando-as autônomos), e outros como pessoas jurídicas (considerando-as como empresas prestadoras de serviço).
>
> A Reclamante [no caso a ex-colaboradora em questão] foi escolhida para continuar como autônoma.
>
> Durante todo esse período, como se viu, a Reclamante trabalhou no Conservatório e na sucessora deste, a AACT, sem reconhecimento de vínculo mediante contrato, sendo-lhe fornecidas cópias de resumos relativos a valores constantes do contrato, alegando tratar-se de autônoma e, nessas mesmas condições, ora sem ser credenciada e ora como credenciada (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.703-1.704).

A funcionária "continuou sendo contratada como autônoma, exercendo o mesmo cargo [...], observando as mesmas funções [...] onde permaneceu

5 Dados de 31 de dezembro de 2016.

até a criação da AACT (dezembro de 2005), para a qual foi transferida em 1º de março de 2006" (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.700).

No ínterim que separa a contratação da funcionária e sua transferência à AACT como funcionária celetista, o modelo de contratação como autônoma impediu, de acordo com sua defesa, "a aplicação de direitos assegurados a empregados e evitar os ônus sociais das contribuições previdenciárias e ao FGTS, na tentativa de desfigurar o contrato de trabalho que vigeu por todos esses [...] 23 anos de trabalho [...]" (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.705).

É importante ressaltar que algumas outras irregularidades também foram observadas; porém, elas fogem do escopo deste trabalho. Em resumo, a petição da defesa da ex-colaboradora requereu: a nulidade do contrato de trabalho da Reclamante como autônoma, reconhecendo o vínculo empregatício por todo o período; o reconhecimento da relação de emprego durante todo o período trabalhado no Conservatório; o pagamento de férias em dobro, conforme determina a lei por não ter sido gozada no período a que tinha direito; o pagamento de 13º salário relativo a todo o período trabalhado até sua admissão como funcionária CLT pela AACT; o devido recolhimento, corrigido e com juros devidos, do FGTS; e a indenização compensatória dos 40%, incidente sobre o total do FGTS devido, e não apenas relativo ao período trabalhado como funcionária celetista na AACT.

CASOS DOS EX-COLABORADORES WALTER BAPTISTA DE AZEVEDO E ALBA MARIELA RODRIGUES VIEIRA – FUNCIONÁRIOS DE ÁREA FIM

Debruçar-nos-emos agora sobre os casos dos funcionários de área meio da instituição, pois a transição do modelo de contratação como autônomo para a celetização pela AACT teve uma situação peculiar.

Segundo versa as folhas 1.849 do Processo SC 13871/2013, o colaborador Walter Baptista foi contratado em abril de 2002 para o cargo de professor de música. Desde sua admissão, tinha suas funções subordinadas diretamente à direção da casa; pediu demissão em março de 2011 por razões pessoais. Diz a defesa do ex-funcionário:

> No início de suas atividades, esteve subordinado diretamente à direção do Conservatório, até a criação da AACT que, a partir de 22 de dezembro de 2005, substituiu nessa relação de emprego o Conservatório. Porém, a partir de 1º/03/2006, foi obrigado pela Direção da AACT a filiar-se à Cooperativa [de Trabalho dos Músicos do Estado de São Paulo], mantendo, contudo, o mesmo local da prestação de serviço, o mesmo cargo, a mesma chefia, o mesmo horário inicial, o mesmo salário e os mesmos alunos que, então, participavam do curso que ministrava.

> A imposição feita para ingresso na Cooperativa *nada alterou suas relações anteriores de trabalho. Nem mesmo o comando de suas atividades. A única diferença que ocorreu consistiu na inclusão de um funcionário da Cooperativa [esta] que recebia e repassava o seu salário, cujo valor, na época, permaneceu inalterado... (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.850vs. Grifo nosso.).*

Estas foram as relações de trabalho do professor até a sua contratação como CLT em 2009:

> Da admissão (em 1º/04/2002) até 28 de fevereiro de 2006, foi considerado "autônomo"; de 1º de março de 2006 a 28/09/2008, foi compelido a ser cooperado da Cooperativa [...], contratada pela AACT para fazer suas vezes; de 29/09/2008, até 01-02-2009, voltou a ser considerado "autônomo", agora diretamente contratado pela AACT; e, a partir de 02/02/2009 até seu pedido de demissão (em 14/03/2011), foi considerado empregado da AACT, sucessora do Conservatório, para exercer exatamente o mesmo cargo, com as mesmas funções, no mesmo local de trabalho, com mesmo salário, o mesmo horário e a mesma chefia [...] (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.851).

De acordo com a defesa do ex-funcionário, os modelos de contratação adotados nos períodos anteriores ao regime CLT impediram "a aplicação de direitos assegurados e evitar os ônus sociais das contribuições previdenciárias e ao FGTS, por via de simulações, na tentativa de desfigurar o contrato de trabalho que vigeu por todos esses dez [...] anos de trabalho *subordinado, sob a alegação de tratar-se de 'autônomo' ou 'cooperado'" (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.856, grifo nosso).*

Em resumo, a petição da defesa do ex-colaborador requereu: o reconhecimento do vínculo trabalhista durante todo o período de atuação do professor na instituição; pagamento das férias integrais em dobro, por todo o período trabalhado, acrescidas do terço constitucional; o pagamento dos 13º salários durante todo o período em que o funcionário trabalhou sem vínculo CLT; pagamento corrigido do FGTS devido e levantamento e pagamento dos débitos devidos à previdência referentes ao período anterior ao contrato de CLT.

A mesma situação pôde ser observada no caso da ex-colaboradora Alba Mariela Rodrigues Vieira. De acordo com o que consta nos Autos do Processo SC 13871/2013, fls. 432, ela havia sido contratada em fevereiro de 2000 para exercer o cargo de professora de teatro, nas mesmas condições do professor Walter Baptista, acima demonstradas, tendo sida demitida em setembro de 2010.

Assim como ocorreu com o professor Walter Baptista, a funcionária foi compelida a se filiar à Cooperativa Paulista de Teatro do Estado de São Paulo, no período de 1º de março de 2006 a 28 de setembro de 2008.

Todas as demais condições de seu caso também são as mesmas observadas no do professor de música.

Estas foram as relações a que estiveram submetidos todos os profissionais de área fim da instituição antes da adoção do modelo OS: como autônomo "ora sem ser credenciado, ora como credenciado, ora como cooperado de uma cooperativa [...] a que o[s] Reclamante[s] e todos os demais 200 outros professores e músicos foram obrigados a filiar-se para receber seus salários e continuar no emprego" (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.855).

REFLEXÕES ACERCA DOS CASOS APRESENTADOS

Inicialmente, cabe ponderar que não iremos nos deter aos motivos pelos quais o Estado não realizou, por meio dos instrumentos jurídicos possíveis, a contratação de profissionais da área da cultura. Tais questões esbarram em decisões políticas e de gestão, inclusive implicações de responsabilidade fiscal[6], que fogem do escopo deste artigo e necessitariam de uma pesquisa documental muito mais profunda do que a que se propõe este trabalho.

A questão é que, de fato, a Secretaria da Cultura não dispunha de cargos efetivos[7] para preenchimento das vagas de trabalho em seus equipamentos, corpos artísticos, instituições e programas culturais. Conforme se pode observar em uma resposta da Secretaria à época, referente a apontamentos realizados pelo egrégio Tribunal de Contas do Estado de São Paulo às contratações irregulares: "a Cultura é uma Secretaria atípica, não possuindo quadro de cargos efetivos ou cargos específicos dos diversos ramos das artes [...]" (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.857).

No entanto, seus programas eram realidade e demandavam mão de obra, muitas vezes de alto grau de especialização, para que pudessem ser realizados. Assim, a entidade se viu diante da necessidade de realizar contratações de pessoal por meio dos instrumentos jurídicos disponíveis

6 Conforme disposto na Lei Federal Complementar nº 101/2000, também conhecida como a Lei de Responsabilidade Fiscal.

7 É importante ressaltar que, de acordo com o artigo 9º da Lei Federal nº 8.122/90, que dispõe sobre o regime jurídico dos servidores públicos civis da União, das autarquias e das fundações públicas federais, as únicas formas possíveis de contratação de mão de obra pelo poder público é em caráter efetivo, por meio de concurso público, ou em comissão, para cargos de confiança *vagos*.

que, de maneira bem direta, claramente prejudicavam os trabalhadores da área, que se viam privados de seus direitos trabalhistas, fosse no regime jurídico da Lei Federal nº 8.122/90, fosse no regime do Decreto-Lei nº 5.452/43, que aprova a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT.

Conforme bem observa o Juiz Titular da Vara do Trabalho de Tatuí, Sr. Marcus Menezes Barberino Mendes, nas sentenças proferidas aos profissionais do Conservatório:

> [...] Uma atividade sofisticada e executada por homens e mulheres intelectual e culturalmente elevados, se virem na contingência de uma relação de trabalho estável, contínua, seletiva e de baixa possibilidade de substituição, jogados na instabilidade jurídica e social da gestão contemporânea de trabalho (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.857).

Obviamente, tal questão preocupava a Secretaria, tanto que o secretário em exercício no ano de 1998, Sr. Marcos Mendonça, à época Deputado Estadual licenciado, afastou-se do cargo para que a aprovação da Lei Complementar Estadual nº 846/98, que regulamentou a parceria com as Organizações Sociais no âmbito do Estado de São Paulo, também incluísse a área da cultura:

> [...] A Lei previa a utilização do modelo, tanto para a área de saúde como de cultura, esta última resultante de ação de última hora do então secretário de estado da cultura que incluiu um inciso neste sentido, já que o documento havia sido concebido inicialmente na Secretaria da Saúde para lidar especificamente com a questão hospitalar. Preocupava o secretário a inadequação do modelo vigente [...] (COSTIN, 2005, p. 3).

A situação da precariedade dos profissionais do órgão tornou-se objeto de tantos apontamentos por parte dos órgãos fiscalizadores que seus programas correram risco de paralisia no início dos anos 2000. Referindo-se ao Projeto Guri, Costin ressalta que

> a situação de irregularidade na contratação de profissionais contribuía [...] para problemas graves de gerenciamento. A cada professor que abandonava o projeto, o polo acabava colocado em risco, já que um Termo de Ajuste de Conduta com o Ministério Público do Trabalho impedia a contratação de um novo professor. (COSTIN, 2005, p. 9)

Sobre o ajuste de conduta, "[...] as contratações consideradas irregulares pelo Ministério Público do Trabalho e pelo Tribunal de Contas

realizadas no Estado de São Paulo após o fechamento do Baneser [...] tinham prazo para ser corrigidas" (COSTIN, 2005, P. 12).

Foi dentro desse conturbado contexto que se vislumbrou o modelo OS como o instrumento jurídico ideal para "apoiar a regularização de profissionais que foram contratados de forma inadequada frente às normas do setor público, já que as modalidades permitidas de recrutamento não possibilitavam a identificação do perfil ideal" (COSTIN, 2005, p. 8).

Quando Cláudia Costin assume a Secretaria da Cultura em 2003, ela o faz com a missão de reestruturar o órgão e prepará-lo para o novo modelo de gestão.

> [...] Durante um ano e meio esta [projeto Guri] e as demais iniciativas culturais da Secretaria da Cultura foram preparados para monitorar seus custos e resultados, inclusive no que se refere a despesas compartilhadas como limpeza e vigilância. Além disso, as Associações de Amigos, potenciais futuras OS, receberam capacitação específica assumir responsabilidades maiores [...] (COSTIN, 2005, p. 9).

Foi nesse contexto que, enquadrada na Lei Complementar Estadual n º 846/98, em 13 de dezembro de 2005, a Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí é qualificada como Organização Social de Cultura e, em 22 de dezembro de 2005, assume o primeiro Contrato de Gestão em parceria com a Secretaria para a gestão do Conservatório.

Chegando nesse ponto, é importante realizarmos algumas ponderações sobre orçamento. De acordo com o artigo 16, § 1º, inciso I, da Lei Complementar nº 101/2000, qualquer nova despesa de ação governamental deve estar adequada à lei orçamentária anual e com dotação de despesa específica e suficiente. Nesse sentido, "[...] a Secretaria contou com o apoio [...] da Subsecretaria de Gestão da Casa Civil do Estado de São Paulo que compreendeu e se envolveu decisivamente no processo de reestruturação e no redirecionamento da política cultural" (COSTIN, 2005, p. 8).

Em 2005, a área de Formação Cultural contava com uma rubrica orçamentária única para o desenvolvimento de suas atividades e contratos de gestão, situação esta que não mudou no exercício de 2006. Somente no exercício de 2007 é que passou a contar com rubrica orçamentária própria para a gestão do Conservatório de Tatuí.

Figura 1a – Orçamento para o desenvolvimento de todas as atividades de formação, incluindo a previsão de contratos de gestão para os anos de 2005 e 2006, no valor total de R$ 22.566.959,00 e R$ 23.340.695,00, respectivamente

Orçamento do Estado 2005 — Governo do Estado de São Paulo

QUADRO A
12000-SECRETARIA DA CULTURA

Despesa por Atividade e Projeto segundo Grupos de Despesa e Fontes de Recursos — Valores em R$1,00

Funcional	Programática	Programa/Ação/Descritor/Produto/Meta	F	Total	Pessoal e Encargos Sociais	Juros e Encargos da Dívida	Outras Despesas Correntes	Investimentos	Inversões Financeiras	Amortização da Dívida
		CRIANÇAS E ADOLESCENTES, DE FORMA DIRETA E/OU MEDIANTE CONVÊNIOS OU CONTRATOS DE GESTÃO COM ORGANIZAÇÕES SOCIAIS. **Produto: Polos Implantados (Unidade) 201**								
13 392	1203 5433	**IMPLANTAÇÃO DO ARQUIVO MUSICAL** IMPLANTAÇÃO DO ESPAÇO FISICO E AQUISIÇÃO DE PARTITURAS, PARA FUNCIONAMENTO DO ARQUIVO MUSICAL. **Produto: Arquivo Implantado (Unidade) 1**	1	**50.000** 50.000			**50.000** 50.000			
13 392	1203 5458	**MANUTENÇÃO DAS UNIDADES DE FORMAÇÃO** ATENDENDIMENTO DAS DESPESAS NECESSÁRIAS AO PLENO FUNCIONAMENTO DAS UNIDADES. **Produto: Unidades Mantidas (Unidade) 27**	1 3	**2.048.063** 2.018.063 30.000			**2.048.063** 2.018.063 30.000			
13 392	1203 5469	**DESENVOLVIMENTO DE ATIVIDADES DE FORMAÇÃO** SUPORTE E ATENDIMENTO ÀS DIVERSAS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO, FOMENTANDO GRUPOS DE TEATRO; FESTIVAIS DE MÚSICAS; PROJETOS DE RESIDÊNCIA; PROJETO PRÓ BANDAS; PROJETO TODOS OS CANTOS (PARA CIDADES COM BAIXO IDH E IPRS); PARCERIAS COM ENTIDADES; AÇÕES VOLTADAS AO ESTÍMULO DE NOVOS TALENTOS, DANÇA, ENTRE OUTROS, DE FORMA DIRETA E/OU MEDIANTE CONVÊNIOS OU CONTRATOS DE GESTÃO COM ORGANIZAÇÕES SOCIAIS. **Produto: Atividades De Formação Desenvolvidas (Unidade) 40**	1 3	**22.566.959** 22.516.959 50.000	**775.611** 775.611		**20.961.348** 20.941.348 20.000	**830.000** 800.000 30.000		
13 392	1203 5526	**PAVILHÃO DA CULTURA-CARANDIRU** IMPLANTAÇÃO DO CENTRO CULTURAL-NÚCLEO DE ARTES INTEGRADAS ATRAVÉS DE OFICINAS CULTURAIS, ENVOLVENDO ATIVIDADES MUSICAIS, RESTAURO ARTÍSTICO, TEATRO E DANÇA, ENTRE OUTRAS. **Produto: Pessoas Atendidas (Unidade) 12.000**	1	**200.000** 200.000			**200.000** 200.000			
13 122	1205 5470	**INTEGRAÇÃO DAS CULTURAS LATINO-AMERICANAS** **APOIO TÉCNICO-ADMINISTRATIVO** ADMINISTRAÇÃO E CONTROLE DOS RECURSOS HUMANOS, FINANCEIROS E MATERIAIS PARA EXECUÇÃO DAS TAREFAS NECESSÁRIAS AO DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES CULTURAIS DA FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Produto: Unidades Administradas (Unidade) 1**	1 4	**8.516.526** **7.363.869** 7.080.236 283.633	**3.637.905** **3.637.905** 3.637.905		**4.878.121** **3.725.464** 3.442.331 283.133	**500** **500** 500		
13 392	1205 4043	**PROMOÇÃO DE ATIVIDADES CULTURAIS** PROMOÇÃO DE APRESENTAÇÕES DE MÚSICA POPULAR E ERUDITA, TEATRO, EXPOSIÇÕES DE ARTES PLÁSTICAS; COMEMORAÇÕES DE DATAS NACIONAIS DOS PAÍSES LATINO-AMERICANOS, SEMINÁRIOS E CONGRESSOS, ABRANGENDO TEMAS REFERENTES À CULTURA, ECONOMIA E POLÍTICA	1 4	**1.152.657** 907.100 245.557			**1.152.657** 907.100 245.557			

Orçamento do Estado 2006 — Governo do Estado de São Paulo

QUADRO A
12000-SECRETARIA DA CULTURA

Despesa por Atividade e Projeto segundo Grupos de Despesa e Fontes de Recursos — Valores em R$1,00

Funcional	Programática	Programa/Ação/Descritor/Produto/Meta	F	Total	Pessoal e Encargos Sociais	Juros e Encargos da Dívida	Outras Despesas Correntes	Investimentos	Inversões Financeiras	Amortização da Dívida
		PEDAGÓGICO MUSICAL PARA ALUNOS, PROFESSORES E INSTRUMENTISTAS, POR INTERMÉDIO DA CAMESP-CENTRAL MUSICAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Produto: Pessoas Atendidas (Unidade) 3.000**								
13 392	1203 5458	**MANUTENÇÃO DAS UNIDADES DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL** MANUTENÇÃO, EM CONDIÇÕES DE PLENO FUNCIONAMENTO, DOS ESPAÇOS UTILIZADOS PARA AS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL, DE FORMA DIRETA E/OU MEDIANTE CONTRATOS DE GESTÃO COM ORGANIZAÇÕES SOCIAIS. **Produto: Unidades Mantidas (Unidade) 30**	1 3	**5.558.602** 5.538.602 20.000			**5.558.602** 5.538.602 20.000			
13 392	1203 5469	**DESENVOLVIMENTO DE ATIVIDADES DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL** SUPORTE E ATENDIMENTO ÀS DIVERSAS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO, FOMENTANDO GRUPOS DE TEATRO; FESTIVAIS DE MÚSICAS; PROJETOS DE RESIDÊNCIA CÊNICAS; PROJETO PRÓ-BANDAS; PROJETO TODOS OS CANTOS (PARA CIDADES COM BAIXO IDH E IPRS); PARCERIAS COM ENTIDADES ; AÇÕES VOLTADAS AO ESTÍMULO DE NOVOS TALENTOS, DESENVOLVIDAS DE FORMA DIRETA E/OU MEDIANTE CONTRATOS DE GESTÃO COM ORGANIZAÇÕES SOCIAIS. **Produto: Atividades De Formação Desenvolvidas (Unidade) 2.300**	1 3	**23.340.695** 23.280.695 60.000	**971.950** 971.950		**22.368.745** 22.308.745 60.000			
13 392	1203 5526	**PAVILHÃO DA CULTURA-CARANDIRU** IMPLANTAÇÃO DO CENTRO CULTURAL-NÚCLEO DE ARTES INTEGRADAS ATRAVÉS DE OFICINAS CULTURAIS, PARA DESENVOLVER ATIVIDADES MUSICAIS, RESTAURO ARTÍSTICO, TEATRO E DANÇA, ENTRE OUTRAS, VOLTADA PARA O ATENDIMENTO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES, FAVORECENDO SUA INTEGRAÇÃO SÓCIO-CULTURAL E PROFISSIONALIZAÇÃO. **Produto: Pessoas Atendidas (Unidade) 182.400**	1	**34.000** 34.000			**34.000** 34.000			
13 122	1205 1205 5470	**INTEGRAÇÃO DAS CULTURAS LATINO-AMERICANAS** **APOIO TÉCNICO-ADMINISTRATIVO** ADMINISTRAÇÃO E CONTROLE DOS RECURSOS HUMANOS, FINANCEIROS E MATERIAIS PARA EXECUÇÃO DAS TAREFAS NECESSÁRIAS AO DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES CULTURAIS DA FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Produto: Unidade Administrada (Unidade) 1**	1 4	**10.137.780** **5.094.220** 4.524.158 570.062	**3.819.919**		**6.317.361** **5.093.720** 4.524.158 569.562	**500** **500** 500		
13 391	1205 1766	**RESTAURO DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO DA FUND. MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA** RESTAURO DO COMPLEXO ARQUITETÔNICO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. MODERNIZAÇÃO DAS INSTALAÇÕES, PARA AMPARAR OS EVENTOS CULTURAIS E	1	**10** 10			**10** 10			

Fontes (F) : 1 - Recursos do Tesouro do Estado; 2 - Recursos Vinculados Estaduais; 3 - Recursos Vinculados - Fundo Especial de Despesa; 4 - Recursos Próprios - Administração Indireta; 5 - Recursos Vinculados Federais; 6 - Outras Fontes de Recursos; 7 - Recursos de Operações de Crédito.

Fonte: Lei n. 11.816 , de 30 de dezembro de 2004 (orça a receita e fixa a despesa do Estado para o exercício de 2005.) e Lei n. 12.298, de 8 de março de 2006 (orça a receita e fixa a despesa do Estado para o exercício de 2006).

Figura 1b – Orçamento específico para o contrato de gestão do conservatório de Tatuí no exercício de 2007, no valor de R$ 17.250.000,00

Orçamento do Estado 2007 — Governo do Estado de São Paulo

QUADRO A
12000-SECRETARIA DA CULTURA

Despesa por Atividade e Projeto segundo Grupos de Despesa e Fontes de Recursos — Valores em R$1,00

Funcional	Programática	Programa/Ação/Descritor/Produto/Meta	F	Total	Pessoal e Encargos Sociais	Juros e Encargos da Dívida	Outras Despesas Correntes	Investimentos	Inversões Financeiras	Amortização da Dívida
		NA FEBEM, PARA OS QUAIS O LIMITE DE IDADE É 21 ANOS), UTILIZANDO A MÚSICA COMO MULTIPLICADORA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. AÇÃO DESENVOLVIDA DE FORMA DIRETA OU INDIRETA. **Produto: Polos Musicais Implantados E Mantidos (unidade) 301**								
13 392	1203 5458	**ATIVIDADES DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL** FUNCIONAMENTO DOS ESPAÇOS UTILIZADOS PARA AS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL, BEM COMO MANUTENÇÃO E DISPONIBILIZAÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO E PEDAGÓGICO MUSICAL PARA ALUNOS E PROFESSORES. **Produto: Unidades Mantidas (unidade) 50**	1 3	**2.326.709** 2.264.349 62.360			**2.326.709** 2.264.349 62.360			
13 392	1203 5469	**OFICINAS CULTURAIS** SUPORTE E ATENDIMENTO ÀS DIVERSAS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO, FOMENTO A GRUPOS DE TEATRO, FESTIVAIS DE MÚSICA, PROJETOS DE RESIDÊNCIAS CÊNICAS, PRÓ-BANDAS, TODOS OS CANTOS (PARA CIDADES COM BAIXO IDH E IPRS); PARCERIAS COM ENTIDADES E AÇÕES DE ESTÍMULO A NOVOS TALENTOS; OFICINAS DE CURTA, MÉDIA E LONGA DURAÇÃO, WORKSHOPS, SEMINÁRIOS, ENCONTROS E CICLOS DE PALESTRAS DESENVOLVIDOS DE FORMA DIRETA OU INDIRETA. **Produto: Atividades De Formação Desenvolvidas (unidade) 2.300**	1	**11.637.639** 11.637.639	**865.639** 865.639		**10.772.000** 10.772.000			
13 392	1203 5526	**PAVILHÃO DA CULTURA - CARANDIRU** IMPLANTAÇÃO DO CENTRO CULTURAL-NÚCLEO DE ARTES INTEGRADAS ATRAVÉS DE OFICINAS CULTURAIS, PARA DESENVOLVER ATIVIDADES MUSICAIS, RESTAURO ARTÍSTICO, TEATRO E DANÇA, ENTRE OUTRAS, VOLTADA PARA O ATENDIMENTO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES, FAVORECENDO SUA INTEGRAÇÃO SÓCIO-CULTURAL E PROFISSIONALIZAÇÃO. **Produto: Pessoas Atendidas (unidade) 720**	1	**20.000** 20.000			**20.000** 20.000			
13 392	1203 5691	**CENTRO DE ESTUDOS MUSICAIS TOM JOBIM** DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO E DIFUSÃO MUSICAIS NO CENTRO DE ESTUDOS MUSICAIS TOM JOBIM, IMPLEMENTADAS DE FORMA DIRETA OU INDIRETA. **Produto: Pessoas Atendidas (unidade) 123.300**	1	**19.200.000** 19.200.000			**19.200.000** 19.200.000			
13 392	1203 5692	**CONSERVATÓRIO DE TATUÍ** DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO MUSICAL E DE DIFUSÃO CULTURAL NO CONSERVATÓRIO DE TATUÍ, IMPLEMENTADAS DE FORMA DIRETA OU INDIRETA. **Produto: Pessoas Atendidas (unidade) 5.400**	1	**17.250.000** 17.250.000			**17.250.000** 17.250.000			

Fontes (F) : 1 - Recursos do Tesouro do Estado; 2 - Recursos Vinculados Estaduais; 3 - Recursos Vinculados - Fundo Especial de Despesa; 4 - Recursos Próprios - Administração Indireta;
5 - Recursos Vinculados Federais; 6 - Outras Fontes de Recursos; 7 - Recursos de Operações de Crédito.

Fonte: Lei n. 12.549, de 2 de março de 2007 (orça a receita e fixa a despesa do Estado para o exercício de 2007).

Comparando-se os orçamentos, podemos observar a seguinte coincidência com os casos apresentados dos funcionários objeto da análise de nosso trabalho: em 2006, apenas os funcionários de área meio foram celetizados pela AACT, enquanto os funcionários de área fim foram compelidos a se cooperarem para permanência no Conservatório, concomitantemente ao prazo dado pelo Ministério Público do Trabalho, como observa Costin, para fim das contratações de autônomos pelo modelo de credenciamento.

Diante dessa observada coincidência, se nos atentarmos para o orçamento do Conservatório, podemos extrair, ainda, algumas constatações:

Figura 2 – Orçamento do Conservatório de Tatuí no exercício de 2017

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DA CULTURA
UNIDADE DE FORMAÇÃO CULTURAL

PLANILHA ORÇAMENTÁRIA 2017

Organização Social: Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí		**CG nº: 03/2013**
Objeto: Fomento e a operacionalização da gestão e execução das atividades e serviços na área cultural, no Conservatório de Tatuí		**UGE: 120.110**
RECEITAS		**2017**
00.02	**Repasse do Contrato de Gestão**	**21.350.000,00**
00.03	**Captação de Recursos Financeiros Operacionais (Bilheteria, cessão onerosa de espaço, loja, café, livraria, etc)**	**420.000,00**
00.04	**Receitas Financeiras**	**185.000,00**
	Saldo estimado para 31/12/2016 (vide nota abaixo)	**1.800.000,00**
TOTAL DE RECEITAS VINCULADAS AO CG		**23.755.000,00**
DESPESAS vinculadas ao Contrato de Gestão		
00.01	**Gestão Operacional**	**20.334.092,51**
01	**Recursos Humanos**	**20.334.092,51**
01.01	**Sálarios, encargos e benefícios**	**20.334.092,51**
01.01.01	**Dirigentes - CLT**	**939.627,85**
01.01.01.01	Área Fim	497.828,23
01.01.01.02	Área Meio	441.799,62
01.01.02	**Demais Empregados - CLT**	**19.349.464,66**
01.01.02.01	Área Fim	17.167.591,94
01.01.02.02	Área Meio	2.181.872,72
01.01.03	**Estagiários**	**45.000,00**
01.01.03.01	Área Meio	45.000,00
01.01.03.02	Área Fim	
01.01.04	**Menores Aprendizes**	
01.01.04.01	Área Fim	
01.01.04.02	Área Meio	

Fonte: Disponível em <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/6°-Adiamento-Tatu%C3%AD-Portal-da-Transparência.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2017.

Ainda que atemporal, podemos observar nesse exemplo algumas situações que se mantêm estáveis ano a ano. Entre elas, a de que os gastos com RH representam aproximadamente 86% do orçamento da instituição. Isso é fácil de compreender, visto que, sendo a atividade principal de um conservatório oferecer aulas de formação, seus gastos se concentram no pagamento de horas-aula dos professores. Tal fato fica mais evidente quando se observa que, do total de gastos com RH, 86% são destinados aos funcionários de área fim.

Considerando que o primeiro contrato de gestão para o Conservatório de Tatuí compartilhava recursos com outros programas de formação da Secretaria de Cultura, podemos concluir que não havia no exercício de 2006 dinheiro suficiente para a completa celetização dos funcionários da instituição. Comparando os custos dos funcionários de área meio e os de área fim, podemos entender os motivos pelos quais se optou, naquele momento, pela formalização nos termos da CLT somente para os funcionários de área meio.

Não nos cabe aqui entrar no mérito da escolha pelo modelo de cooperativa para a contratação dos profissionais de área fim do Conservatório. De fato, há informações de que alguns professores eram favoráveis e se mostraram resistentes ao processo de celetização, concluído no ano de 2009. Iremos nos deter às questões acerca das irregularidades que cercaram o assunto.

Em artigo relacionado ao tema, deparamo-nos com a seguinte problemática:

> Em que pese a previsão do parágrafo único do artigo 442 da CLT (o qual se pretendeu revogar no artigo 30 da Lei 12.690/12, vetado pela Presidência da República) de que "qualquer que seja o ramo de atividade da sociedade cooperativa, não existe vínculo empregatício entre ela e seus associados, nem entre estes e os tomadores de serviços daquela", o que se percebe analisando a jurisprudência de nossos Tribunais sobre o fornecimento de mão de obra pelas cooperativas de trabalho, é o reconhecimento da existência de relação de emprego entre trabalhador cooperado e tomador de serviços, em inúmeros casos.
>
> E isso ocorria porque muitas Cooperativas de Trabalho eram constituídas unicamente com o objetivo de burlar direitos dos trabalhadores, mascarando o trabalho subordinado como se fosse cooperado, funcionando como verdadeiras agências de emprego.
>
> Assim, embora os tomadores de serviço alegassem que o empregado integrava Cooperativa, tentando mascarar uma contratação irregular, o vínculo empregatício acabava sendo declarado judicialmente e as empresas e Cooperativas eram condenadas solidariamente ao pagamento de todas as verbas trabalhistas devidas por lei (COUTO, 2012).

Foi exatamente essa situação que se observou com a adoção do modelo de cooperativa para os funcionários de área fim. O Estado transferia recursos para a AACT, que realizava diretamente o pagamento de seus funcionários de área meio, nos termos da CLT, e contratava os serviços da Cooperativa dos Músicos e da Cooperativa de Teatro, que, por sua vez, fornecia a mão de obra necessária para funcionamento da atividade fim da instituição.

Bem observa a defesa do professor Walter Baptista, na folha 1.850 dos autos do Processo SC 13871/2013, que "a imposição feita para ingresso na Cooperativa nada alterou suas relações anteriores de trabalho. *Nem mesmo o comando de suas atividades" (grifo nosso). Mais adiante nos autos, o Juiz Marcus Menezes argumenta que:*

> [...] O que delineia a cooperativa, o que lhe dá contornos próprios dessa genuína forma de organização social é, para ser redundante, mas enfático, o trabalho cooperado. Ou seja, o trabalho não hierarquizado e sem subordinação.
>
> É intuitivo que sendo a cooperativa a união de especializações e experiências pessoais, não há entre seus membros uma hierarquia que os coloquem em posição de mando ou obediência, ao menos no nível de execução dos serviços cooperativados. Outra das suas características é a participação dos filiados nos resultados da cooperativa (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.864).

Essa situação contrastava com o fato concreto, ou seja, o mascaramento de uma terceirização de mão de obra das atividades fim da instituição:

> [...] A cooperativa foi contratada para realizar serviços comuns às atividades dos demais reclamados que integram o litisconsórcio. Basta tal fato para descaracterizar a natureza cooperativa da relação jurídica travada entre as partes, e revelar o verdadeiro caráter da suposta "cooperativa": intermediar mão de obra, aumentando ou diminuindo seu quadro de "cooperativados" de acordo com as necessidades dos contratantes. (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.864)

Ademais, também é necessário reforçar aqui que, uma vez que na prática o caso funcionava como terceirização e as cooperativas aumentavam e diminuíam seus quadros conforme necessidade, havia claro prejuízo aos direitos trabalhistas, principalmente no que diz respeito ao FGTS, recolhimentos previdenciários e décimo terceiro salário. Como nos esclarece o Juiz Marcus Menezes: "[...] a carga tributária decorrente desse arranjo comunitário é inferior às das demais empresas que participam do mercado

de intermediação de mão de obra temporária [...]" (Autos do Processo SC 13871/2013 fls. 1.864).

Cabe agora nos debruçarmos sobre os orçamentos estaduais dos anos 2008 e 2009, para abordarmos a conclusão do processo de celetização dos profissionais de área fim do Conservatório de Tatuí.

Figura 3 – Orçamento específico para o contrato de gestão do conservatório de Tatuí no exercício de 2008 e 2009, nos valores de R$ 22.250.000,00 e R$ 23.250.000,00, respectivamente

Orçamento do Estado 2008 — Governo do Estado de São Paulo

QUADRO A
12000-SECRETARIA DA CULTURA

Orçamento do Estado 2009 — Governo do Estado de São Paulo

QUADRO A
12000-SECRETARIA DA CULTURA

Despesa por Atividade e Projeto segundo Grupos de Despesa e Fontes de Recursos — Valores em R$1.00

Funcional	Programática	Programa/Ação/Descritor/Produto/Meta	F	Total	Pessoal e Encargos Sociais	Juros e Encargos da Dívida	Outras Despesas Correntes	Investimentos	Inversões Financeiras	Amortização da Dívida
		PROCESSO ÀS BIBLIOTECAS PÚBLICAS MUNICIPAIS, VIABILIZANDO A SISTEMATIZAÇÃO GRADATIVA DAS MESMAS. REALIZAÇÃO DA ATIVIDADE " SÃO PAULO UM ESTADO DE LEITORES". **Produto: Biblioteca Atendida (unidade) 15**								
	1203	**FORMAÇÃO ARTÍSTICA**		123.168.822	426.253		122.742.539	30		
13 392	1203 2012	**CONSTRUÇÃO DO ALOJAMENTO DE CAMPOS DO JORDÃO** ADAPTAÇÃO DO ESPAÇO ONDE É REALIZADO ANUALMENTE O FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO, COM A AMPLIAÇÃO DOS ALOJAMENTOS DESTINADOS À ACOMODAÇÃO DOS MÚSICOS E DAS SALAS DE AULA. **Produto: Obras Realizadas (%)**	1	10 10				10 10		
13 392	1203 2278	**ESPAÇO CULTURAL BELÉM -TATUAPÉ** IMPLANTAÇÃO DE UM CENTRO CULTURAL NO PARQUE BELÉM-TATUAPÉ PARA A POPULAÇÃO PAULISTA. **Produto: Centro Cultural Implantado (%)**	1	10 10				10 10		
13 392	1203 4779	**PROJETO GURI** IMPLANTAÇÃO E MANUTENÇÃO DE PÓLOS PARA MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DA FORMAÇÃO DE ORQUESTRAS DE CORDAS, CORAIS E GRUPOS DE PERCUSSÃO E SOPROS PARA A POPULAÇÃO NA FAIXA ETÁRIA DE 8 A 18 ANOS. **Produto: Polos Musicais Implantados E Mantidos (unidade) 384**	1	54.052.000 54.052.000			54.052.000 54.052.000			
13 392	1203 5469	**OFICINAS CULTURAIS** PROMOÇÃO DE CURSOS DE FORMAÇÃO E DIFUSÃO NAS DIVERSAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS, IMPLANTAÇÃO E MANUTENÇÃO DA ESCOLA PAULISTA DE DANÇA E DO CENTRO PAULISTA DE HIP HOP. **Produto: Oficinas Realizadas (unidade) 2.068**	1	19.706.253 19.706.253	426.253 426.253		19.280.000 19.280.000			
13 392	1203 5691	**CENTRO DE ESTUDOS MUSICAIS TOM JOBIM** DESENVOLVIMENTO DE ATIVIDADES DE FORMAÇÃO E DIFUSÃO. REALIZAÇÃO DO FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO. **Produto: Pessoas Atendidas (unidade) 2.903**	1	25.200.000 25.200.000			25.200.000 25.200.000			
13 392	1203 5692	**CONSERVATÓRIO DE TATUÍ** DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO MUSICAL DE EXCELÊNCIA E DE DIFUSÃO ARTÍSTICA. **Produto: Alunos Formados (unidade) 400**	1	23.250.000 23.250.000			23.250.000 23.250.000			
13 392	1203 5721	**FORMAÇÃO ARTÍSTICA E INCLUSÃO SOCIAL** DESENVOLVIMENTO DE AÇÕES ARTÍSTICAS (SEMINÁRIOS, OFICINAS E WORKSHOPS) PARA A POPULAÇÃO PAULISTA. **Produto: Atividades Realizadas (unidade) 14**	1	540.539 540.539			540.539 540.539			

Fontes (F) : 1 - Recursos do Tesouro do Estado; 2 - Recursos Vinculados Estaduais; 3 - Recursos Vinculados - Fundo Especial de Despesa; 4 - Recursos Próprios - Administração Indireta;
5 - Recursos Vinculados Federais; 6 - Outras Fontes de Recursos; 7 - Recursos de Operações de Crédito.

Fonte: Lei n. 12.788, de 27 de dezembro de 2007 (orça a receita e fixa a despesa do Estado para o exercício de 2008) e Lei n. 13.289, de 22 de dezembro de 2008 (orça a receita e fixa a despesa do Estado para o exercício de 2009).

Ao compararmos o orçamento de 2007 (Figura 1b) com o de 2008, notaremos um substancial incremento, no valor de R$ 5.000.000,00. Com isso, foi possível rescindir o contrato com as cooperativas de Música e Teatro, o que de fato ocorreu em setembro de 2008, dando início ao processo de seleção de profissionais, como determina a Lei Complementar Estadual nº 846/98, obedecendo aos princípios do artigo 37 da Constituição Federal de 1988 e ao manual de Recursos Humanos da entidade, previamente aprovado pelo poder público. Esse processo foi concluído em fevereiro de 2009, quando todo o quadro da instituição passou a trabalhar sob o regime da CLT.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo não dispunha de cargos efetivos para o funcionamento de seus programas. Aliado a isso, não havia, até a aprovação da lei de organizações sociais no âmbito federal e estadual no ano de 1998, instrumento jurídico adequado para que a Secretaria pudesse contratar profissionais para seus quadros em equipamentos, programas e grupos culturais.

Assim, o órgão se viu obrigado a utilizar contratos de autônomo para trabalhadores de seus quadros fixos, sendo esses funcionários claramente prejudicados em seus direitos trabalhistas, principalmente no que diz respeito ao direito ao FGTS, aos recolhimentos previdenciários, às férias e ao 13º salário.

Com o surgimento das discussões acerca da reforma do Estado e do conceito de publicização e com a aprovação das Leis Federal nº 9.637/1998 e Complementar Estadual nº 846/1998, que regulamentaram a parceria entre Estado e terceiro setor por meio das Organizações Sociais, entre outras questões, vislumbrou-se o modelo OS como instrumento jurídico ideal para a resolução das irregularidades trabalhistas.

Vale lembrar que essas organizações se enquadram no conceito de empresas públicas não estatais e, dessa maneira, podem realizar a contratação de mão de obra pelo regime CLT, garantindo, assim, o recolhimento de todos os encargos de direito de seus profissionais, muitos de alto grau de especialização técnica em sua área de atuação e que, durante anos, se viram diante de relações de trabalho precárias.

Ainda assim, a Secretaria da Cultura teve de realizar um processo de preparação para a adoção do modelo, que teve como figura central a Secretária Cláudia Costin, que lançou as bases para adoção do modelo, contando com a ajuda da Casa Civil e da Secretaria de Planejamento.

Especificamente no caso da adoção do modelo OS para gestão do Conservatório de Tatuí, pudemos observar que questões orçamentárias fizeram com que a formalização total do quadro de funcionários levasse mais de três anos desde a assinatura do primeiro contrato de gestão em dezembro de 2005, obrigando a AACT a recorrer a um método de contratação que não se sustentava juridicamente, no caso, a contratação das Cooperativas de Música e Teatro para fornecimento de mão de obra para área fim. Mais uma vez, os direitos dos trabalhadores foram prejudicados com o desvirtuamento do conceito de trabalho cooperado.

Vale ressaltar que esta situação, a da contratação de cooperativas, não foi caso isolado no Conservatório de Tatuí, tendo sido a solução temporária encontrada para a Emesp Tom Jobim, que também concluiu o processo de

celetização de 100% de seu quadro de funcionários em 2009.

Cabe refletir acerca dos altos custos que o modelo OS apresenta. Ao longo deste trabalho notamos que a maior parte dos recursos orçamentários no caso dos conservatórios, e também de grupos artísticos profissionais, concentram-se em folha de pagamento. Os modelos anteriores eram mais econômicos? A adoção de um modelo de contratação de uma cooperativa para fornecimento de mão de obra era mais barato?

De fato eram, mas como bem ressaltou a Coordenadora da Unidade de Monitoramento dos Contratos de Gestão da Secretaria da Cultura, Claudinéli Moreira Ramos, em conversa informal com o autor deste texto em abril de 2017, "a economicidade dos modelos adotados anteriormente ao modelo OS se davam às custas dos direitos do trabalhador".

Somam-se a isso as diversas reclamações trabalhistas que foram abertas contra o Estado[8] e solidariamente às Organizações Sociais, por serem consideradas como sucessoras deste, que os juízes têm reconhecido o vínculo empregatício durante os anos trabalhados, bem como a questão previdenciária do setor público, cujos *deficits* têm se mostrado alarmantes e preocupantes, como atualmente pode-se observar no caso dos Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, e poderemos deduzir que, no que diz respeito à área trabalhista, embora necessite de um grande volume de recursos, o modelo tem se mostrado uma alternativa econômica e eficiente.

REFERÊNCIAS

Brasil. Decreto-Lei nº 5.452/43, de 1º de maio de 1943. Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del5452.htm>. Acesso em: 24 mar. 2017.

Brasil. Lei Complementar nº 101/2000, de 4 de maio de 2000. Estabelece normas de finanças públicas voltadas para a responsabilidade na gestão fiscal e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp101.htm>. Acesso em: 24 mar. 2017.

Brasil. Lei nº 8.122/1990, de 11 de dezembro de 1990. Dispõe sobre o regime jurídico dos servidores públicos civis da União, das autarquias e das fundações públicas federais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8112cons.htm>. Acesso em: 24 mar. 2017.

8 Somente no caso do Conservatório de Tatuí, há um passivo trabalhista na Vara do Trabalho estimado em quase R$ 8.000.000,00. Contando-se também diversas outras ações em relação à Emesp, Osesp, Banda Sinfônica, Jazz Sinfônica e outros grupos e equipamentos, o volume de recursos a ser desembolsado pelo Estado é, certamente, impressionante.

Brasil. Lei nº 9.637/1998, de 15 de maio de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9637.htm>. Acesso em: 24 mar. 2017.

COSTIN, Cláudia. Organizações Sociais como Modelo para Gestão de Museus, Orquestras e outras iniciativas Culturais. *Revista Eletrônica sobre a Reforma do Estado*, Salvador, Instituto de Direito Público da Bahia, nº. 2, junho/julho/agosto, 2005. Disponível em: <http://www.direitodoestado.com.br>. Acesso em: 24 mar. 2017.

COUTO, Natália Rezende Moreira. *A nova norma que regulamenta as cooperativas de trabalho - Lei 12.690/12*, ago. 2012. Disponível em: <http://www.fortes.adv.br/pt-BR/conteudo/artigos-e-noticias/166/a-nova-norma-que-regulamenta-as-cooperativas-de-trabalho-lei-1269012.aspx>. Acesso em: 24 mar; 2017.

SÃO PAULO (Estado). Lei Complementar nº 846/1998, de 04 de junho de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei.complementar/1998/lei.complementar-846-04.06.1998.html>. Acesso em: 24 mar. 2017.

SÃO PAULO (Estado). Unidade de Formação Cultural da Secretaria da Cultura. Processo SC 13871/2013: utilização de fundo de contingência do contrato de gestão n° 03/2013.

SÃO PAULO (Estado). Unidade de Formação Cultural da Secretaria da Cultura. Processo SC 7435/2013: contrato de gestão a ser celebrado com organização social de cultura para gerenciamento do programa Conservatório de Tatuí.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. A Reforma do Estado dos anos 90: lógica e mecanismos de controle. *Lua Nova***:** Revista de Cultura e Política, São Paulo, v. 45, p. 49-95, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-644519980003&nrm=iso&lng=pt>. Acesso em: 24 mar.2017.

PLANO MUNICIPAL DE CULTURA DE DIADEMA 2012-22: ACERTOS E TROPEÇOS CINCO ANOS APÓS SUA IDEALIZAÇÃO

José Luís de Freitas[1]

RESUMO

O objetivo principal deste artigo é relatar por meio de uma narrativa crítica, histórica e de maneira mais assertiva possível quais foram os desdobramentos práticos e equívocos cometidos pela Secretaria de Cultura de Diadema desde a publicação inicial do seu Plano Municipal de Cultura (PMC), em 2012, até a data da 8ª Conferência Municipal realizada no dia 8 de abril de 2017. Com o apoio de análises dissertativas de pesquisadores anteriores que discorreram sobre o tema, quando ainda havia um grande otimismo sobre o protagonismo dos profissionais de cultura da cidade. Agora tenho a meu favor cinco anos de história que correspondem exatamente à metade do período que o plano percorreu em seu processo de desenvolvimento. Após essas provocações, analiso as dificuldades externas, internas, socioeconômicas e políticas para a implementação do PMC. Em especial, apresento apontamentos sobre a temida descontinuidade nos processos e projetos de longo prazo, que tem gerado um rápido retrocesso nas expectativas e ações dos agentes e trabalhadores da cultura, afetando toda a sociedade antes atendida e provida dessas utopias, imaginários, relações sociais e programas culturais que caminhavam a passos curtos, porém perenes para sua estruturação institucional e validação entre os munícipes, artistas, servidores, produtores culturais, acadêmicos e formuladores de políticas do município de Diadema.

Palavras-chave: Conselho Municipal. Cultura. Diadema. Gestão. Políticas Públicas.

ABSTRACT

The proposal, almost but not unique and exclusive to this article, is to report through a critical, historical and more assertive narrative possible

1 José Luís de Freitas é parecerista de humanidades do Ministério da Cultura e foi assistente de coordenação geral na Secretaria de Cultura de Diadema entre 2014-2016. Graduado em Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo, com especialização em Administração Pública da Cultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estudante dos cursos de Economia e Relações Internacionais na Universidade Federal do ABC. E-mail: reporterze@gmail.com.

the practical and equivocal deployments committed by the Secretary of Culture of Diadema since the initial publication of its Municipal Plan Of Culture (PMC) in 2012 until the date of the 8th Municipal Conference held on April 8, 2017.

With the support of the dissertation analyzes of previous researchers who spoke on the subject, when there was still great optimism about the leading role of culture professionals in the city, I now have in my favor five years of history that correspond exactly to the half of the period for which the Plan went through part of its development process. After these provocations, I analyze the external, internal, socioeconomic and political difficulties for the implementation of PMC. In particular, I present notes on the feared discontinuity in long-term processes and projects, which has generated a rapid setback in the expectations and actions of agents and workers in the culture. Affecting all the society previously attended to and provided with these utopias, imaginaries, social relations and cultural programs that walked in short but perennial steps for its institutional structuring and validation among the municipal residents, artists, servants, cultural producers, academics and policy makers of the municipality Of Diadema.

Keywords: Municipal Council. Culture. Diadema. Management. Public Policies.

INTRODUÇÃO

Após empenho e envolvimento dos artistas, produtores, servidores públicos e militantes do setor de cultura e educação que vivem e/ou trabalham no município de Diadema, foi criado em 2012 o Primeiro Plano Municipal de Cultura da cidade e do Brasil. O documento seguia as diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC), implementado pelo Ministério da Cultura (MinC), por meio da Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Parece que foi ontem, mas já se passaram cinco anos, e, para auxiliar o início da minha exposição, vou usar uma viagem de automóvel como analogia e exercício didático para ajudar na compreensão das minhas indagações iniciais: imagine que agora é aquele período no qual você faz uma pequena parada numa loja de conveniência ou restaurante de beira de estrada para abastecer o carro, fazer uma refeição e suas necessidades fisiológicas antes de olhar no "gps da história" e verificar qual(is) foi(ram) o(s) caminho(s) percorrido(s) até o presente e, caso necessário, avaliar novas rotas. Para tal, utilizo algumas perguntas que poderão ajudar os gestores e dirigentes culturais de 2017 a percorrer o restante do caminho.

O carro passou por revisão técnica antes da partida? O motorista possui conhecimento sobre os melhores caminhos para o destino? O que foi feito durante o percurso até o momento? Houve rotas ou desvios que atrasaram a viagem? O carro tem combustível suficiente para chegar à próxima parada planejada? Todos os pontos turísticos determinados no roteiro serão visitados? Os passageiros que viajam contigo estão satisfeitos até o momento?

Durante esse percurso tive a oportunidade de atuar diretamente por dois anos como assistente de coordenação geral na Secretaria de Cultura (Secult), a convite de uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) que auxiliava e administrava os processos de contratação, compras, formação das oficinas culturais, procedimentos operacionais e técnicos de eventos de pequeno e médio porte ofertados pela Secult. No cargo, estive focado em desenvolver parcerias e novos projetos, além de formular propostas que careciam de volumes maiores de recursos para sua execução, como o desfile de Carnaval, reformas e modernizações do Centro de Memória; a Biblioteca Interativa de Inclusão Vila Nogueira; o Teatro Clara Nunes; o Centro Cultural Jornalista Vladimir Herzog; no bairro do Campanário; a Casa do Hip Hop, no Canhema; o Centro Cultural Promissão; o Festival Nacional de Documentários de Diadema; a construção da Concha Acústica na Praça da Moça, construção de novas sedes para a Casa da Música e para a própria equipe da Secult, que dividia o prédio com a Secretaria de Educação, na Vila São José. Também elaborei um curso de capacitação, com carga horária de 48h, para uma turma de 20 jovens proponentes de projetos. Mas o que dominava a maior parte do meu dia a dia era escrever e-mails, telefonar e visitar outros coordenadores, secretários, parlamentares e apresentar planilhas e volumosos processos com mais de 300 páginas em média para colher assinaturas e solicitar emendas parlamentares e apoios dos técnicos da prefeitura e posteriormente do Ministério da Cultura para avalizar as propostas aprovadas e paradas nas diversas coordenações e secretarias de Brasília.

Formulei algumas propostas para concorrer em programas e editais dos Governos Federal e Estadual, em Consulados, Institutos e Fundações de grandes grupos financeiros e empresas do ABCD e da região metropolitana de São Paulo. Por ser jornalista e acumular conteúdos dos meus estudos de Economia e Relações Internacionais, fui rapidamente incumbido de buscar financiamentos externos para a Secult, devido à minha habilidade em me comunicar em espanhol e dominar o vocabulário econômico e tributário praticado nos departamentos de orçamentos dos bancos e empresas.

Logo no início, o maior desafio que encontrei foi captar recursos por meio da Lei Rouanet, devido o gigantesco desconhecimento e preconceito

por parte dos *Controllers*[2] e diretores financeiros das empresas sobre as regras dos mecanismos de incentivos fiscais para realizar o abatimento antecipado do Imposto de Renda e emitir os boletos do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS), no caso do Programa de Ação Cultural (ProAC). Das mais de mil empresas que mapeei e cerca de 300 que operavam apenas por lucro presumido, atualmente apenas empresas optantes do cálculo do imposto de renda pelo lucro real podem fazer a dedução e na prática apenas grandes empresas fazem essa opção.[3]

Em 2014, verifiquei logo que comecei a estudar o Plano Municipal de Cultura que havia um dado pouco explorado nas entrelinhas do documento, uma acertada preocupação, a saber: sobre os destinos da Secretaria e de como a gestão vigente de "administradores culturais" deveria dar prosseguimento às ações, atendo-se ao que estava em curso e organizado para até 2012, quando terminou a gestão do prefeito Mário Reali (PT). Para isso, apresento a contribuição do estimado professor Teixeira Coelho, que em seu livro *Dicionário Crítico de Política Cultural* apresentou de modo muito didático o verbete:

> A expressão "administrador cultural" é aplicada a uma ampla gama de profissionais –professores, trabalhadores sociais, legisladores, funcionários de órgãos culturais, agentes culturais – que exerçam num determinado momento, em termos atuais, três funções básicas: 1) criar as condições para que a produção cultural aconteça; 2) aproximar o produtor cultural de seu público; 3) estimular a comunidade a desenvolver seu próprio potencial criativo, o que se consegue por intermédio da formação de públicos, da descoberta e da preparação de artistas profissionais. Em outras palavras, são atividades do administrador cultural: a) a produção de obras ou espetáculos; b) aquilo que tradicionalmente se chamou de animação; e c) a formação. A Unesco, em seu relatório Cultural Development in Asia, estabeleceu uma dicotomia entre as figuras do artista (ou produtor cultural) e do administrador, apresentando-os como complementares mas não sobrepostos ("o administrador interessa-se pela arte mas não está diretamente envolvido com a arte e, sim, com sua administração"). Na atualidade, esse conceito ampliou-se. Fala-se num administrador-artista (como nas artes plásticas, domínio em que o próprio artista negocia as condições de exposição e venda de seus trabalhos com o marchand); no administrador como parceiro do artista (como nas expressões "diretor técnico" e "diretor cultural", quando

2 *Controller* ou gerente de controladoria é o profissional responsável por coordenar os processos de gestão econômica, financeira e patrimonial de uma empresa, com estudos tanto do ambiente interno como do externo.

3 A Comissão de Cultura da Câmara aprovou o Projeto de Lei nº 1.737/15, da deputada Renata Abreu (PTN-SP), que autoriza o aproveitamento dos incentivos fiscais a projetos culturais da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91) pelas empresas optantes pelo lucro presumido na apuração do imposto de renda, porém o projeto aguarda parecer do Relator na Comissão de Finanças e Tributação (CFT).

> ambas as funções existem num museu ou centro cultural, ou como no par maestro (diretor artístico) e diretor administrativo, no caso de uma ópera ou sinfônica); no administrador como auxiliar do produtor cultural (o agente de um artista); no administrador como diretor do produtor cultural (editores que orientam o trabalho de escritores, marchands que requerem um certo tipo de produção); no administrador como funcionário do Estado; no administrador como auxiliar do público. De um modo ou de outro, o que se espera desse administrador é: que consiga os recursos econômicos para a produção de uma obra cultural; que organize a rotina necessária a essa produção (o que inclui um trabalho com público); que incentive o produtor e o público (MARRUS, 1974; RIDLEY, 1976).

Começamos a estruturar uma leitura do PMCD focados nas prioridades emergenciais, que foram legitimadas após consulta pública em dois encontros com servidores e em um seminário maior e mais amplo batizado de "Encontro com os artistas de Diadema". Foi logo após esses diálogos que integrei a equipe. Porém, com o cenário econômico brasileiro cada vez mais incerto, toda vez que o ex-secretário de cultura Gilberto Moura voltava de uma reunião com a equipe de finanças da prefeitura ele se reunia conosco e pedia projetos culturais mais econômicos e soluções para reduzir o custeio das oficinas culturais. Em outras palavras, a perspectiva de receitas se frustrava a cada trimestre e a todo tempo precisávamos redesenhar parte do calendário de ações.

Ciente da bomba que precisava desarmar, era difícil lidar com um universo de 1.300 empresas em que somente três possuíam histórico de patrocinar projetos culturais na cidade, sendo que duas delas haviam escolhido projetos concorrentes de fora do município em 2015. Esse elevado desinteresse em apoiar projetos culturais era e continua sendo um indicativo do enorme potencial estratégico existente para buscar aproximação permanente com a classe empresarial atuante na cidade, pois os empresários podem ser parceiros em diversos projetos da Secult e da prefeitura de Diadema.

Dois exemplos bastante curiosos do típico comportamento e da lógica empresarial atual: 1) a empresa de refrigerantes Dolly, que tinha a sede da distribuidora a menos de 200 metros do prédio onde estava localizada a Secult, pagou uma cota milionária de patrocínio ao Santos Futebol Clube, mas por 14 meses tentei marcar uma reunião com o diretor de marketing da marca e não consegui, pois a secretária dele sempre desconversava sobre sua agenda futura; e 2) atravessando a rua do prédio da Secretaria de Cultura estava a sede do grupo Autometal, gigantesca metalúrgica de autopeças, uma das maiores da América Latina, que também recusou sete tentativas de apoiar diferentes propostas, programas e projetos apresentados pela Secult e outros artistas da cidade.

Penso que existe uma enorme desconfiança e distanciamento da classe industrial em relação ao Poder Público diademense. É preciso aprimorar muito essa aproximação e o diálogo, investindo em campanhas e eventos de relacionamento e comunicação direcionada, pois certamente projetos com parcerias estratégicas podem gerar muitos frutos para ambos os envolvidos: munícipes, artistas, colaboradores e stakeholders[4] das empresas que carecem de opções criativas de marketing e programas culturais próximos de suas unidades de atendimento, logística, serviços e linhas de produção.

Feitas as devidas apresentações e alguns relatos do "motorista" dessa pesquisa e/ou "roteiro de viagem", as próximas paradas serão um pequeno relato histórico dos avanços sociais e políticos de Diadema que vão credenciar o município e seu corpo de servidores a organizar o primeiro PMC do Brasil. Em seguida apresento os acertos de interpretação e planejamento da antiga gestão.

Desse momento em diante, a bateria do GPS acaba e seguimos de modo intuitivo pela "rota das crises", um trecho sem asfalto, com buracos e raras placas indicativas pelo caminho, que parecem desafiar o condutor e seus passageiros até o presente momento: crises na política, economia e educação afetam e culminam nos seguidos cortes de orçamentos de todas as esferas governamentais e interferem completamente na execução do plano. Fazemos uma pequena pausa em "tropeços e percalços", a parte mais longa da viagem e na qual visitaremos cada uma das metas previstas no PMCD. O GPS é finalmente religado e finalmente aponta para o nosso destino com as conclusões finais dessa viagem cultural que começará a transitar e conhecer adiante.

O PIONEIRISMO E A AMBIÇÕES DO PLANO MUNICIPAL DIADEMENSE

As políticas públicas de cultura em Diadema são oriundas de um processo de construção com mais de 50 anos, iniciada nos anos 60 com a emancipação administrativa da cidade, como analisou Nascimento:

> No final da década de 1960, as intervenções públicas iniciaram a transformação do cenário cultural no município, instaurando determinadas

4 O termo foi usado de forma mais ampla pelo filósofo Robert Edward Freeman. Segundo ele, os *stakeholders* são elementos essenciais ao planejamento estratégico de negócios. De maneira mais ampla, compreende todos os envolvidos em um processo, que pode ser de caráter temporário (como um projeto) ou duradouro (como o negócio de uma empresa). Clientes, comunidade, fornecedores, colaboradores, etc.

> práticas urbanas, a exemplo do Teatro-Escola, criado nos anos de 1970. No entanto, foi somente no final da década de 1980 que o Poder Público passou a priorizar as intervenções culturais no município, fazendo valer a cultura enquanto direito social. A partir de 1992, a administração municipal iniciou o processo de criação de uma rede de equipamentos culturais nos bairros da cidade, o que possibilitou o desenvolvimento de uma política cultural capilar, contínua, consistente e diversa. Mais recentemente, já no final da década de 1990, o então departamento de cultura vinculado à antiga Secretaria de Educação, Esporte, Cultura e Lazer (SECEL), criou a Companhia de Danças de Diadema, com foco em pesquisa, criação, produção e divulgação da dança contemporânea, e alguns centros culturais de bairro passaram a priorizar algumas áreas culturais específicas, como o Centro Cultural Canhema, atualmente conhecido como Casa do Hip Hop. A partir disso, a política de inclusão cultural em Diadema tornou-se uma realidade, ao conquistar investimentos públicos de longa duração e contribuindo para a redução significativa dos altos índices de violência e exclusão social na cidade (NASCIMENTO, 2013).

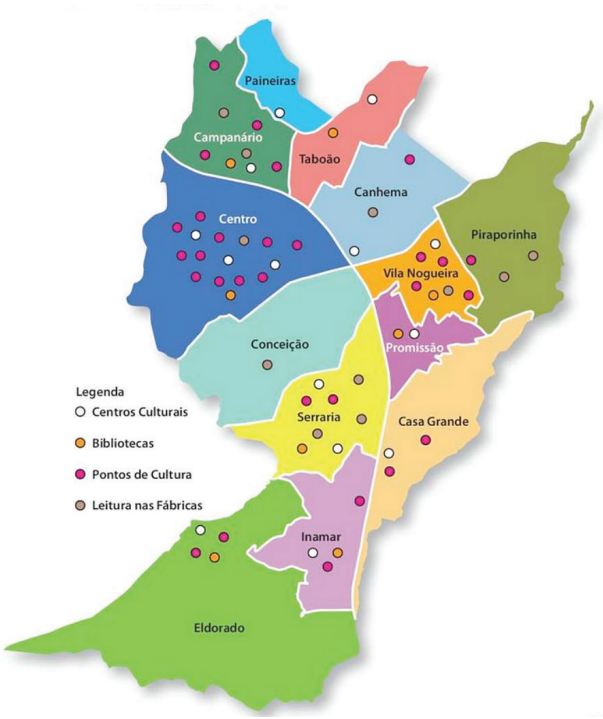
Em 2005, é criada a Secretaria de Cultura de Diadema com uma equipe de cerca de 130 funcionários, distribuídos entre os dez centros culturais, as nove bibliotecas, o Museu de Arte Popular, o Centro de Memória, Casa da Música (renomeada para Centro de Formação Musical Olímpio Martins), o Teatro Clara Nunes, o Cine Eldorado, o Circo Escola e os setores de som, divulgação, administrativo, serviços de formação e difusão. O auge das políticas de inclusão e formação ocorreram com as parcerias do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura por meio da criação dos Pontos de Cultura e de outras parcerias com o Serviço Social do Comércio (SESC), Serviço Social da Indústria (SESI) e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo até 2012, período em que se projetava uma expansão da arrecadação fiscal e se discutia em âmbito nacional a garantia de 2% do orçamento da União, Estados e municípios para as políticas públicas de cultura.

Entre os anos 1990 e meados de 2010, o conceito de cidadania cultural se consolidou na prática, a política pública de cultura de Diadema ofertava atividades e oficinas culturais nos equipamentos localizados nos bairros (antigos Centros Juvenis de Cultura), diversas experiências foram iniciadas e aperfeiçoadas e a mediação com os usuários dos espaços culturais era constantemente aprimorada pelos agentes de cultura. Aliou-se a isso a sensibilização artística promovida pela interação das linguagens e projetos culturais. Criou-se novos espaços de convivência e interação social com estímulo adequado para o surgimento de uma nova geração de artistas populares na cidade, com destaque para escritores, diretores audiovisuais, dançarinos, atores, desenhistas, artistas plásticos, jornalistas culturais, entre outros com atuação destacada no Brasil e exterior.

O PMCD é claramente fruto de ideias e propostas progressistas oriundas de inúmeros processos de criação e compartilhamentos de práticas e conhecimentos ocorridos ao longo de décadas entre munícipes, artistas e servidores. Sem dúvida é ambicioso e convergia com as políticas nacionais que estavam sendo adotadas e promovidas nas gestões dos ex-ministros da cultura Gilberto Gil e seu sucessor Juca Ferreira. Verifica-se no PMCD que as fronteiras entre as atividades de produção e gestão são bastante próximas. E na prática da administração pública, confrontamo-nos com essa dualidade em situações corriqueiras, uma vez que um mesmo profissional pode atuar simultaneamente como produtor e gestor, acumulando as duas funções, por exemplo.

Naturalmente isso nem sempre é o ideal, pois a carga dupla de trabalho e responsabilidades poderá acabar comprometendo a qualidade daquilo que deve ser entregue ao público. Em inúmeras outras situações, um produtor pode cuidar de suas atribuições e ainda absorver algumas tarefas típicas do gestor e vice-versa. Quando isso ocorre por uma questão de interesse individual desse profissional e ele é realmente capacitado para entregar o que lhe foi demandado, não há problemas. Entretanto, quando o acúmulo de tarefas acontece por falta de opção ou por limites financeiros, cria-se um terreno movediço e propício para a ocorrência de falhas sistêmicas que por consequência geram um efeito dominó e progressivamente atingirá outros departamentos da Secretaria devido à ausência de clareza e comunicação das tarefas.

Figura 1 – Localização dos equipamentos culturais de Diadema em 2012



Fonte: PMCD 2012

Os pontos de cultura não receberam os últimos repasses do Ministério da Cultura em 2014 devido à ausência na prestação de contas e negligência no monitoramento e acompanhamento das atividades de cada grupo (exceção apenas do Ponto de Cultura Circo-Lando com Tápias Voadores). O projeto "Leitura nas Fábricas", que basicamente consistia em incentivar operários a exercer o hábito da leitura por meio da doação de kits com pufs, acervo de livros e estantes para dez indústrias da cidade, também foi descontinuado. O Centro Cultural do Inamar (sede do observatório astronômico) atualmente se encontra inativo; o bairro recebeu recentemente uma unidade de pequeno porte do Centro de Artes e Esportes Unificados.

TROPEÇOS, PERCALÇOS E PERSPECTIVAS[5]

Os diagnósticos realizados pelas Câmaras Setoriais apontaram como principais desafios do plano municipal: realizar a manutenção periódica dos equipamentos culturais, tornar a comunicação da Secretaria de Cultura mais eficiente, ampliar os mecanismos de financiamento direto, desenvolver ações inovadoras visando a mediação e a formação de públicos, capacitar gestores e criar indicadores sobre os setores culturais do município, entre outros. No aspecto mais amplo das potencialidades que as políticas públicas culturais podem alcançar, foram elaboradas 13 diretrizes para estruturar o plano decenal de cultura de Diadema, visivelmente inspiradas no Plano Nacional de Cultura elaborado pelos profissionais e consultores do MinC.

Porém, o plano municipal de cultura de Diadema, logo no começo de suas projeções iniciais, desafia o senso comum e incorre no erro do excesso de otimismo. No primeiro item das diretrizes consta: "Implementar as diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC)". Talvez por mania de grandeza ou simples distorção da realidade, os organizadores do documento não conseguiram perceber que até o próprio Ministério da Cultura teve e terá muita dificuldade para cobrir integralmente as metas iniciais do PNC. O que dizer então da cidade com a segunda maior densidade demográfica do Brasil e uma renda per capita inferior a mil reais? (IBGE, 2014). É sabido que Diadema possui relativo histórico de descontinuidades em suas políticas; também era de conhecimento público que parte das receitas da prefeitura estava sendo bloqueada juridicamente por dívidas de precatórios e permaneciam em trajetória decrescente, enquanto do outro lado da balança de pagamentos a demanda por serviços públicos

5 Detalhamento da pesquisa com todas as metas comentadas do PMCD. Disponível em: <https://issuu.com/reporterze/docs/pmc__2012-22__jose_luis>. Acesso em:

aumentava a cada trimestre fiscal.

Não é preciso analisar muito para entender que as previsões estavam superestimadas, não é mesmo? Entretanto, é necessário reconhecer a intencionalidade das proposições que valorizam a diversidade cultural dos bairros e busca incentivar as produções da cultural local, mantendo relacionamentos de cooperação intersecretariais estreitos com as políticas de desenvolvimento econômico, meio ambiente, educação, esporte, lazer, entre outras.

Após uma análise detalhada da relação de metas, inclusas na pesquisa completa realizada para o curso de gestão cultural do Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP em 2017, recorri a uma teoria contemporânea: "o que parecia sólido ficou líquido", ilustrando de modo literário (basta lembrar dos trabalhos de Zygmunt Bauman, um dos pensadores mais influentes do século XX) o que ocorreu de modo prático com o PMC de Diadema. Foi o reflexo de uma projeção que nesse momento inicia uma nova busca, a utopia de um passado idealizado, uma vez que o futuro deixou de ser sinônimo de esperança e progresso para se tornar o lugar no qual depositamos nossas apreensões. O sociólogo e filósofo polonês deixou desenvolvida essa tese da *retrotopia* (a busca da utopia no passado) nos ensaios póstumos: "Retrotopia" e o texto "*Symptoms in Search of an Object and a Name*" (Sintomas em Busca de um Objeto e de um Nome), parte de uma obra coletiva sobre o estado da democracia, *The Big Regression* (*O Grande Retrocesso*).

"O futuro é, em princípio ao menos, moldável, mas o passado é sólido, maciço e inapelavelmente fixo. No entanto, na prática da política da memória, futuro e passado intercambiaram suas respectivas atitudes", analisou. Bauman fala sobre medos, como o de perder o emprego, do multiculturalismo, de que nossos filhos herdem uma vida precária, de que nossas habilidades de trabalho se tornem irrelevantes porque os robôs saberão fazer –melhor e mais barato – o nosso trabalho. Em suma, medo porque tudo o que era sólido agora é "líquido", usando o adjetivo que popularizou os trabalhos do sociólogo. "Existe uma brecha crescente entre o que precisa ser feito e o que pode ser feito, o que realmente importa e o que conta para aqueles que fazem e desfazem, entre o que acontece e o que é desejável". Isso fica fortemente evidenciado nas trocas de gestões pós-eleições. A descontinuidade das políticas públicas de cultura tem sido uma constante em diversos municípios do país nos últimos 30 anos, e Diadema apenas reforça essa tendência terrível que raramente tem mudado, mesmo em situações de reeleição. Mudam-se as diretrizes e quase sempre perdem-se projetos e o entrosamento natural criado pelas equipes de coordenação e gestão cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas observações têm por finalidade subsidiar ações e reflexões dos múltiplos atores sociais que hoje e no futuro produzirão ideias e propostas de políticas públicas na ótica dos valores democráticos de igualdade, liberdade, solidariedade, justiça, paz social e sustentabilidade ambiental.

Este artigo tem por objetivo subsidiar especialmente moradores, artistas, associações, entidades sociais, movimentos populares, organizações não governamentais, parlamentares, técnicos, universitários, pesquisadores, órgãos e jovens formuladores de políticas públicas de Diadema compromissados com os direitos e interesses sociais da fruição, práticas e acesso aos bens e linguagens das diversas manifestações culturais praticadas e vivenciadas ao longo das três últimas décadas no município.

Contribuir para a reflexão e debate da multiplicidade de enfoques que envolvem as questões aqui abordadas significa um outro pensar sobre a cidade que, de forma mais instigante, avance na formulação de alternativas menos ilusórias e recoloque as utopias projetadas num passado recente, sob a luz de perspectivas atualizadas, realistas e mais justas. Provendo com recursos mínimos adequados os ajustes necessários e sempre alicerçados em dados e pesquisas para transformar as possibilidades de nosso imaginário criativo menos abstrato e desprovido de sentido prático, num processo real, tangível para viabilizar projetos de ação e políticas culturais legitimados pela sociedade. Visando garantir a continuidade em gestões vindouras, sem demagogia eleitoral de oradores carismáticos interessados apenas no poder ou visibilidade do cargo que nutre a vaidade daqueles que desconhecem a responsabilidade e a importância social de ser escolhido para ocupar cargos de decisão numa secretaria de cultura municipal.

Faz-se sempre necessário lembrar que mesmo com leis aprovadas e regulamentadas que garantam a institucionalidade das demandas, é fundamental que os representantes do Poder Público sejam capazes de ouvir, compreender e atender as demandas culturais de curto, médio e longo prazo. Norteados pelos princípios da boa administração pública: governança, transparência e publicidade de processos, planejamento e uma controladoria orçamentária realista que possa prover segurança financeira e jurídica para os trabalhadores da cultura que necessitam de pontes firmes para atravessar os caminhos exigidos pela continuidade dos projetos, ações e programas culturais, especialmente em tempos de recessão econômica, visto que os representantes do executivo e ocupantes das pastas de finanças públicas ainda tendem a enxergar políticas públicas culturais sem o apreço interdisciplinar e estratégico que as mesmas merecem.

Com a crise política nacional atingindo estados e municípios, perspectivas econômicas fracas e desconfiança crescente das instituições, as práticas e valores sociais passam a ser questionados semanalmente pela

mais difusa opinião de jornalistas, cientistas políticos, economistas, historiadores, artistas e demais influenciadores. Antes os jornais, revistas, rádio, cinema e televisão concentravam a maior parcela de nossa atenção e com isso naturalmente tinham domínio sobre a influência da opinião pública. Atualmente esses canais de transmissão concorrem e perdem audiência para as redes sociais e todo o universo segmentado de aplicativos que se pode encontrar nos smartphones. Mais do que nunca, o meio tem sido a mensagem, como bem conceituou o canadense Marshall McLuhan[6].

Cultura como política pública precisa ser entendida como um instrumento que auxilia a transcender nossos valores individuais, comungar da solidariedade, ressignificar e tornar mais democrático os usos dos espaços públicos, aprimorar práticas e vivências novas e, sobretudo, promover um pensamento que valorize a paz social com respeito a diversidade de opinião, pensamento, gênero e identidade.

O Plano Municipal de Cultura diademense em sua origem rejeita o controle estatal sobre a cultura e o primado oficial costumeiro da tradição autoritária, conferindo-lhe algo mais do que nítido: o Estado não é produtor de cultura. Cultura é um direito dos cidadãos; as políticas de cultura do município foram forjadas pelas práticas da participação, práticas essas que definiram as relações do governo com os munícipes, seus artistas e defensores engajados do seu ético e correto cumprimento previstos na Constituição Federal Brasileira, no Plano Nacional de Cultura e na Lei Orgânica Municipal.

Mas a realidade tem sido cruel com nossos desejos. Passaram-se dezessete anos do século 21, e premissas que deveriam ser incorporadas e possuir tratamento completamente lógico e racional no meio político: as indicações de quadros de chefia e coordenação baseadas em perfil técnico e/ou com histórico artístico e intelectual condizentes e minimamente adequados para a gestão pública, com frequência, infelizmente maior do que a desejada, passa por ingerências e dirigismos de natureza partidária para atender os mais bizarros interesses.

Para o desalento dos pesquisadores, produtores e intelectuais que vivenciam os setores culturais, estamos acompanhando em diversas cidades da região metropolitana de São Paulo uma ausência generalizada de práticas de escuta e ouvidoria com gestores e profissionais gabaritados desses

6 Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) foi um filósofo e educador canadense que obteve os títulos de mestre e doutor em Filosofia pela Universidade de Cambridge. Seu trabalho é visto como um dos pilares do estudo da teoria da mídia, além de ter aplicações práticas nas indústrias de publicidade e televisão. Publicou aproximadamente 15 obras, entre as quais: *O meio é a mensagem*, *Guerra e Paz na Aldeia Global* e *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

municípios. E as escolhas e indicações para cargos de decisão raramente seguem algum tipo de critério aceitável para atuar com legitimidade no setor cultural.

Em Diadema não foi diferente, o atual prefeito reeleito Lauro Michels do Partido Verde não manteve o antigo secretário no cargo e foi além: em menos de uma semana substituiu novamente sua própria indicação, porque os interesses políticos partidários do indicado anterior na Câmara Municipal não correspondiam às necessidades do prefeito.

A política de cultura deve estimular e promover as condições para que a população crie e frua com acessibilidade plena a invenção e os serviços propiciados pelos equipamentos culturais. Aliados com políticas de educação a cidade poderá recuperar sua fase áurea quando foi protagonista e pioneira em sistematizar programas e ações de políticas públicas culturais, servindo de experiência piloto para o Sistema Nacional de Cultura do País.

Os militantes das artes clamam por participação real nas decisões e propostas das políticas públicas e culturais. Ao contrário do que muitos julgam parecer, sem esse envolvimento corre-se o risco da primeira cidade brasileira a apresentar um plano municipal de cultura para a comunidade artística ser também a primeira a não cumpri-lo na sua integralidade. Penso que Diadema tem muito a contribuir para ser um dos faróis nesse campo e estarei vigilante para agir e motivar os atuais gestores, cientes dessa condição, para atuarem com mais vontade e menos descompromisso.

Chegamos ao nosso destino. Este artigo foi escrito em setembro de 2017 e, por enquanto, essa é a pequena contribuição deste "motorista" e pesquisador acadêmico, mas permanecerei atento às decisões da Secult, como comunicador e produtor cultural atuante que sou desde 2007. No atual Conselho Municipal, infelizmente desejam me calar o tempo todo, mas levarei novas observações e espero abrir diálogos técnicos contra o autoritarismo vigente para atualizar e reformular algumas metas do PMCD e, daqui a cinco anos, espero que a cidade tenha executado ao menos 75% do que está previsto ou futuramente atualizado em seu Plano Municipal de Cultura.

A poesia nordestina de Augusto Branco pode dar uma pista importante e ajudar todos os envolvidos nessa tarefa: "É preciso saber ouvir e saber calar. Por falar apenas e pouco pensar, pessoas cometem erros difíceis de reparar depois. E por ouvir tanto menos do que pensam, piores erros cometem ainda".

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Rafael P. Aguiar; ZIN, Rafael Balseiro. Notas sobre o plano municipal de cultura de diadema: conquistas e desafios. *III Seminário Internacional de Políticas Culturais*, FCRB, Rio de Janeiro, 21 set. 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. Secretaria de Articulação Institucional. *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília, 2011.

BORGES, Cléber Pereira. *As contribuições do grupo teatral jovens atores para as políticas culturais de Diadema nos anos 1990*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes (CEART), Florianópolis, 2012.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo em Perspectiva. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp, 1997.

DIADEMA. *Lei Municipal nº 3.214 de 02 de abril de 2012*. Plano Municipal de Cultura (2012-2021). Diadema: Secretaria de Cultura, 2012.

DURAND, José Carlos. *Cultura como objeto de política pública*. São Paulo em Perspectiva. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.

NASCIMENTO, Cristina Justino. *Plano Municipal de Diadema:* reflexões sobre as políticas públicas de cultura no município de Diadema. São Paulo: CELACC/USP, 2013.

PAULA, J. A. de. História e Cultura no Pensamento de Celso Furtado. In: SABOIA & CARVALHO (Orgs.). *Celso Furtado e o século XXI*. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

VAZ, Fátima A. Rodrigues. *Centros culturais:* experiências de cidadania em Diadema. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação, Administração e Comunicação) – Universidade São Marcos, São Paulo, 2008.

MEMÓRIAS DE UM PROGRAMA DE EDUCAÇÃO NÃO FORMAL DO SESC SÃO PAULO: NARRATIVAS DE EX-PARTICIPANTES DO CURUMIM

Carlos Rogério Petrachini Junior[1]

RESUMO

As discussões e reflexões sobre a educação não formal, levando em conta as questões atuais, são importantes por se tratarem de um campo de conhecimento sem um conceito estático, mas sim em constante construção. O presente artigo resgata as memórias de alguns ex-participantes do Programa Curumim do Sesc São Paulo, analisando o que ficou registrado das experiências vividas e quais as possíveis relações com a vida atual. A metodologia utilizada foi a autobiografia, tendo a narrativa como instrumento coletor de informações e a memória como elemento central da pesquisa. Nos resultados emergiram temas que nos dão a dimensão da importância e alcance que um programa de educação não formal pode ter e, neste caso especificamente, experiências vividas na infância que se consolidaram nas memórias de cada um na fase adulta.

Palavras-chave: Educação não formal. Programa Curumim. Memória.

ABSTRACT

The debate and reflections about the non-formal education, considering contemporary issues, are important because they don't deal with a static knowledge field, but an under construction concept. The present article reclaims the ex-participants memories of curumim program from Sesc São Paulo, analyzing their remembrances And the possible relation with theirs life today. Autobiography was the research methodology, using the narration as information collector tool and their memories as the main objective of the research. the results show up themes those demonstrate us the Importance and the archives that a non formal educational program could have, furthermore, especially in this case, also childhood remembrances those still alive at the adult life of each participant.

Keywords: Non formal education. Curumim Program. Memory.

1 Formado em Licenciatura Plena em Educação Física pela UNESP – Campus Bauru. Cursou Gestão Cultural no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP (2016/2017). Supervisor de programação do Sesc Santo André. Contato: carlosr@santoandre.sescsp.org.br.

UM PANORAMA SOBRE A EDUCAÇÃO NÃO FORMAL

O termo "educação não formal" tornou-se mais popular a partir da International Conference on the World Crisis in Education, evento que aconteceu em 1967, nos Estados Unidos.

Segundo Trilla (1996), a educação não formal surgiu em um contexto de críticas ao sistema formalizado de ensino, em um período compreendido como de crise do sistema escolar. A educação formal era vista como incapaz de responder a todas as demandas sociais que lhe eram impostas, tanto na formação, quanto na aprendizagem. As ações que vinham da prática, dos fazeres e saberes do cotidiano, mesmo sendo mediadas por relações educacionais, não eram consideradas educação por não preencherem os requisitos formais na época. Porém, tais ações estavam construindo diferentes modos de vivenciar e compreender o processo ensino-aprendizagem. Após a Conferência, foi elaborado um documento que apontou a necessidade de desenvolver meios educativos diferentes dos escolares.

O fator econômico e o crescimento da demanda pela educação, segundo Trilla (1996), foram fatores importantes para o desenvolvimento da educação não formal. De maneira não burocratizada, menos hierarquizada, mais rápida e algumas vezes mais econômica, a educação não formal pode criar diferentes possibilidades educacionais, sendo entendida como "remédios de urgência" para países em desenvolvimento. Porém, é necessário ter cuidado com esse ponto de vista, para que não se entenda a educação não formal como uma estratégia de tampar buracos do sistema formal de ensino, o que pode levar à desresponsabilização pública com a educação (GARCIA, 2003; 2015).

Explorando o conceito de educação não formal, Garcia (2005) entende que se trata de outra dimensão educacional, que leva em consideração as experiências não priorizadas na educação formal. Com contribuições de várias áreas, composta de diferentes bagagens culturais e a diversidade como uma de suas características, a educação não formal não tem a preocupação de negar a educação formal.

Atualmente, diversas instituições, ONGs e iniciativas particulares vêm difundindo e ampliando os conceitos da educação não formal, conceitos estes que não são estáticos, mas sim dinâmicos, tendo seu conhecimento construído diariamente com as práticas e saberes do cotidiano (GARCIA, 2005; GOHN, 2006).

As diferentes possibilidades de atuação no campo da educação não formal são apontadas por Gohn (1999, p. 5) no trecho abaixo:

> Estamos utilizando a expressão "educação não-formal" para designar um processo com quatro campos ou dimensões, que correspondem a suas áreas de abrangência. O primeiro envolvendo a aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos, isto é, o processo que gera a conscientização dos indivíduos à compreensão de seus interesses e do meio social e da natureza que o cerca, por meio da participação em atividades grupais. O segundo, a capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades e/ou desenvolvimento de potencialidades. O terceiro, a aprendizagem e exercício de praticas que capacitam os indivíduos a organizarem-se com objetivos comunitários, voltados para solução de problemas coletivos cotidianos. O quarto, [...] a aprendizagem dos conteúdos da escolarização formal, escolar, em formas e espaços diferenciados.

Ainda, segundo a autora, a educação não formal aborda processos educativos que ocorrem fora das escolas, na sociedade civil, ao redor de ações coletivas do chamado terceiro setor, abrangendo movimentos sociais, organizações não governamentais e outras entidades sem fins lucrativos que atuam na educação.

Garcia (2003, p. 139) aponta algumas características que são específicas da educação não formal:

> Em síntese, podemos elencar algumas características que [...] são específicas da educação não formal, sendo: a flexibilidade de tempos e conteúdos; o fato de não estar ligada, necessariamente, a uma certificação; ser uma área não-escolar; ter envolvimento com a comunidade; ter uma ligação mais prática com o cotidiano e possibilidade de favorecer a transformação tanto pessoal como coletiva e social.

Até os anos 1980, a educação não formal no Brasil estava associada a processos de alfabetização de adultos, que tinham como base as propostas de Paulo Freire e também a práticas de movimentos sociais de conscientização política e autoconhecimento. A partir da década de 1990, em virtude de mudanças na economia e nas relações próprias do mundo do trabalho, a demanda pela educação modificou-se, ampliando as necessidades para além dos conteúdos programáticos e curriculares atribuídos e desenvolvidos pela escola. Dessa forma, a prática e o cotidiano necessitavam de outros espaços e outras maneiras de estabelecer as relações educacionais.

É importante destacar que, baseados em relatos e em bibliografia internacional, o Brasil desenvolve a educação não formal há um tempo, porém eram utilizados outros nomes, tais como jornada ampliada, educação fora da escola, contraturno escolar e educação integral, sendo propostas educacionais para crianças e jovens fora do seu horário escolar (GARCIA, 2015).

No Brasil, existiram ações com características da educação não formal relacionadas à infância antes mesmo da legitimação do termo como conceito e campo de conhecimento. Citamos como exemplo os Parques Infantis de Mário de Andrade e a Escola-Parque de Anísio Teixeira[2].

Utilizando como princípios as manifestações culturais, a assistência e a saúde, os Parques Infantis de Mário de Andrade entendiam as crianças como criadoras de cultura em um ambiente de recreação, criação, lazer e brincadeiras. Já Anísio Teixeira idealizou o sistema educacional Escola-Parque, com o intuito de promover tanto atividades de socialização e expressão artística, quanto aprendizagens relacionadas ao trabalho. No período oposto ao da escola convencional, buscava-se amplificar e extrapolar as funções já assumidas pela educação formal. Ambas as propostas consideravam suas ações como sendo complementares à educação formal por conta das vivências que as experimentações propiciavam em crianças e jovens (GARCIA, 2015).

É importante destacar que alguns fatores sociais associados ao surgimento da educação não formal se imbricam com questões presentes na infância até os dias de hoje.

> O reduto familiar, por diversos motivos, foi se abrindo. A incorporação da mulher ao trabalho assalariado fora do lar propiciou lacunas de controle e de atenção direta sobre as crianças. A redução do espaço urbano desprovia as crianças de lugar de brincadeiras e de certas possibilidades de relação horizontal socializadora. Este e outros fatores foram criando a necessidade de instituições de custódia e de educação infantil complementares à escola e à família. Instituições que vêm substituindo a família, a rua, em uma parte das funções de socialização antes assumidos por estas (TRILLA, 1996, p. 218).

Segundo Garcia (2003), somado a isso, ainda há o fato das famílias estarem diminuindo de tamanho na sua composição, acabando por dificultar ou impossibilitar maiores relações com o diferente no convívio familiar, no que se refere a gênero, idade, etnia e gerações.

O acelerado processo de urbanização redefine a concepção de espaço coletivo que, ao longo dos anos, vem se tornando mais violento e inseguro; ruas que antes acolhiam o livre brincar hoje são ocupadas por carros e edificações, criando barreiras para o desenvolvimento da socialização, principalmente na infância.

2 É possível aprofundar o conhecimento sobre os Parques Infantis de Mário de Andrade em: ARANTES, A. C. et al. *Mário de Andrade*: o precursor dos parques infantis em São Paulo. São Paulo: Phorte. 2008. Sobre a Escola-Parque de Anísio Teixeira, Cf.: CORDEIRO, Célia Maria Ferreira. *Anísio Teixeira, uma visão do futuro*, 2002.

Essas limitações referentes à socialização, à dificuldade de se conviver com o diferente e à redução do espaço urbano nos fazem refletir sobre a importância de se pensar em oportunidades de vivenciar experiências formadoras, transformadoras, construtivas e reflexivas em qualquer situação.

Gohn (2010) entende que não é necessário um espaço específico para se vivenciar a educação não formal, pois ela está presente na vida e nas experiências compartilhadas nos espaços e ações coletivas do dia a dia.

Segundo Miranda e Fernandes (2014, p. 57) é preciso:

> Pensar a cidade como espaço e lugar de educação informal, como sendo incidental, não planejada, não sistematizada e sem intencionalidade, e não formal como as práticas educativas fora do espaço formal/escolar, intencionais, planejadas e programadas –, como propõe Trilla (1997) é poder fazer uso do direito à vida, de se constituir como cidadão, de experimentar o risco e o novo proporcionados ou provocados pelos encontros dos sujeitos que se denominam como "iguais" com os denominados "estranhos". E isso também implica em outro traço educativo.

Dessa forma, as discussões e reflexões sobre a educação não formal, levando em conta as questões atuais, são importantes por se tratar, tal educação, de um campo de conhecimento recente na história e, como já mencionado, por não se tratar de um conceito estático, mas em constante construção.

SESC: UM OLHAR SOBRE A EDUCAÇÃO

O Serviço Social do Comércio (Sesc) surge como uma iniciativa do empresariado brasileiro junto ao governo, na década de 1940, em um país que começava a se urbanizar e industrializar. Tendo como norteadores a ação cultural e educativa e o bem-estar social, a instituição hoje fortalece o caráter educativo e transformador voltado para o desenvolvimento humano (MIRANDA, 2011).

Embasadas nos princípios da diversidade, valorizando os múltiplos saberes, a troca de conhecimento e a educação permanente, as 40 unidades do Sesc oferecem programações diversificadas nas áreas culturais, esportivas, de saúde, alimentação, turismo social, educação ambiental, desenvolvimento infantojuvenil e terceira idade (SZAJMAN, 2017).

Espaços democráticos e agregadores, as várias unidades espalhadas pelo estado acolhem a diversidade do mundo contemporâneo e estimulam a participação crítica e ativa, possibilitando uma maior interação entre o homem e seu meio. Cumprindo o papel de ser um polo, suas estruturas

arquitetônicas abrigam cidadãos, propiciam o encontro e se tornam um espaço catalisador da cultura. "Com criatividade pulsante, os SESCs se tornam *clusters* inventivos espalhados na malha urbana, mas que interagem com a cidade e sua diversidade natural" (MIRANDA 2011, p. 4).

O Sesc, por meio da educação não formal vivenciada em cursos, workshops e oficinas, estimula a construção de uma sociedade mais inclusiva, que se transforma por meio da educação permanente e troca de conhecimentos (SZAJMAN, 2017).

O Departamento Regional do Sesc ressalta a importância da aproximação das áreas de educação e cultura. Observa-se que a educação permanente está arranjada em três dimensões principais: não formalidade, complementaridade e continuidade. A não formalidade preconiza a espontaneidade da participação nas ações, na troca de experiências, originando o desenvolvimento de pensamentos críticos e inovadores. A complementaridade, de forma indireta, refere-se à complementação ao ensino formal, promovendo ações que caminham ao encontro de objetivos semelhantes, sem que uma forma substitua a outra. Já a continuidade entende que os processos educativos devem ser constantes sem se limitar a períodos específicos na vida das pessoas[3].

"A educação permanente dialoga com o conceito de cultura" (Sesc, 2015, p. 17), que está ligado à relação do homem com as coisas à sua volta, consigo mesmo e com sua compreensão da realidade, e é entendida como: "aquela que começa quando o indivíduo vem ao mundo e só termina quando ele o deixa. [...] é informação, criação de valores, de hábitos [...], de atitudes que faz o indivíduo se comportar, produzir, realizar e se inserir no mundo [...]" (MIRANDA, 2009, p. 82-88).

Segundo Szajman (2003), o desenvolvimento social promovido pelo Sesc caminha ao lado da democratização da cultura, que deve ser imperativa, eficiente, objetiva e concreta. Além disso, "o Sesc incentiva sua clientela a estar em permanente processo de formação, promovendo o crescimento pessoal e profissional, a ampliação de repertório e das formas de olhar o mundo, e estimulando o relacionamento interpessoal" (SZAJMAN, 2017).

O PROGRAMA CURUMIM

Entre os programas de educação não formal oferecidos pelo Sesc São

3 Essas diretrizes do Sesc no Estado de São Paulo são disseminadas na publicação *Realizações: 2015/Serviço Social do Comércio – Administração Regional no Estado de São Paulo*, que apresenta aos comerciários e sociedade os programas, projetos e ações realizados durante o ano.

Paulo, destacamos o Curumim, objeto deste estudo, que completou 30 anos em 2017. Em seu surgimento, o contexto social era marcado por um cenário de novos modelos de organização familiar, pelo aumento da participação da mulher no mercado de trabalho e pela relação enfraquecida da criança com os espaços públicos devido à violência, à urbanização e à escassez de programas no âmbito da educação não formal. Diante desses fatores, o Sesc passa a pensar em um trabalho inovador que possa atender crianças e adolescentes (OIENO; FERREIRA, 2015).

No ano de 1986, foi elaborado um documento denominado Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil (PIDI), que traçou parâmetros para o trabalho relacionado com crianças na instituição.

> O Programa de Integração de Desenvolvimento Infantil - PIDI - tem por fim promover o desenvolvimento integral da criança, suprindo as lacunas deixadas pela escola e pela família, relativizando o peso das desigualdades sociais no acesso a produção e ao usufruto dos bens culturais, no sentido da formação de cidadãos conscientes e participativos da vida em sociedade, num contexto de mudança fortemente marcado por novos valores e pelo impacto das transformações tecnológicas. (SESC, 1985, P. 12)

Baseado nesse documento, no dia 2 de agosto de 1987, é lançado o Programa Curumim, inicialmente em seis unidades: Pompéia, Carmo, Santos, Campinas, Bauru e Piracicaba. Esse programa de educação não formal do Sesc São Paulo para crianças de 7 a 12 anos visa, em um ambiente de cooperação e respeito mútuo, garantir espaços de brincar, criar, conviver, se expressar e desenvolver as potencialidades dos participantes, auxiliando num processo de pertencimento e reconhecimento (OIENO; FERREIRA, 2015).

> O programa tem uma metodologia que permite a articulação entre os diversos saberes trazidos pela criança, a partir do contexto em que ela vive, de modo a colaborar com sua formação e desenvolvimento. A base de tudo isso é a intencionalidade educativa da instituição voltada à promoção dos valores, do conhecimento e da convivência social. (Sesc, 2016, p.)

Desde o seu surgimento, o programa busca enxergar a criança como ser capaz de refletir, agir e questionar a realidade dando a ela a oportunidade de exercitar sua cidadania, rompendo com uma ideia tradicional de que a criança é apenas um ser receptivo das informações do mundo que a cerca, e o adulto o exclusivo detentor e transmissor de conhecimento. Tal pensamento faz com que a criança seja percebida como um objeto vazio que precisa ser preenchido, deixando de lado todas as suas potencialidades, identidade e autonomia (OIENO; FERREIRA, 2015).

A criança deve ser entendida como ator ativo de seu processo de socialização, de construção da infância e de produção de cultura. É importante entender que a criança porta a diferença, a diversidade, a alteridade, sendo capazes de refletir e produzir conhecimento (ABRAMOWICZ, 2015).

O objetivo do programa, de acordo com Oieno e Ferreira (2015, p. 23), é "proporcionar aos participantes a construção e a vivência de um conjunto de valores e de ações lúdicas e integradas, voltadas para a promoção do desenvolvimento integral dos sujeitos envolvidos".

Ainda segundo os autores, a maioria das crianças atendidas são dependentes de comerciários com o perfil socioeconômico de baixa renda e moradores das proximidades das unidades. Os participantes (25 crianças por educador) frequentam o Curumim de 2 a 5 vezes por semana, por 3 ou 4 horas diárias.

Artes plásticas, expressão corporal, jogos cooperativos, literatura e comunicação são algumas das atividades desenvolvidas por uma equipe transdiciplinar de instrutores (GALANTE; GONÇALVES JUNIOR, 2006). Fazem parte do programa momentos como: roda de conversa, atividades ligadas aos projetos coletivos, ações de educação e promoção da saúde, tempo livre e refeição ou lanche (OIENO; FERREIRA, 2015).

O contato das crianças com manifestações artísticas como teatro, música, dança, circo, entre outras, é fundamental para a constituição da cidadania cultural. Essas experimentações favorecem a criação de um repertório simbólico, promovem a convivência e despertam o acesso à cultura (Plano Municipal de Cultura de São Paulo, 2016). Para Nogueira (2017), o processo de aprendizagem de educação não formal é movido pela intencionalidade humana e precisa ser provocado para que sejam criados hábitos e práticas nesse movimento.

Dessa forma, no Curumim, por meio da brincadeira, considerada essencial para a formação, a criança descobre o mundo, aprende a interagir, resolve problemas, supera desafios e desenvolve a imaginação (Sesc, 2016, p.).

Por se tratar de um programa que trabalha de forma permanente e contínua na infância, somada as importantes características apresentadas, surgem os questionamentos centrais deste estudo: quais são as memórias de um adulto que participou de um programa de educação não formal na infância? O que fica registrado sobre essas experiências e quais as possíveis relações entre elas e a vida atual?

DESENVOLVIMENTO

Para contribuir com a resposta das questões cerne deste estudo, utilizamos a metodologia de autobiografia, tendo a narrativa como instrumento coletor de informações e a memória como elemento central desta pesquisa.

De acordo Park e Fernandes (2015), a memória refere-se aos processos de aquisição, conservação e evocação das informações. Selecionando o que será registrado e o que será descartado, a memória participa dos processos de construção de identidade, unidade e reconhecimento, individual e de grupo.

O ato de lembrar é único, exclusivo de cada pessoa, porém ele está relacionado de alguma maneira a um contexto social mais amplo. A relação familiar, a vida escolar, o trabalho, o grupo de amigos são fatores que exercem influência nessa lembrança individual (BRANDÃO, 2008).

Ao trabalhar com a memória, é importante considerar que as pessoas estão em constante processo de autoconhecimento e diante de emoções e intuições, o que permite uma generalização analítica, e não estatística e objetiva da narrativa (ABRAHÃO, 2003).

De acordo com Muylaert *et al.* (2014, p. 193-197),

> [...] as narrativas mostram-se muito úteis em estudos de abordagem qualitativa, uma vez que a narratividade é uma forma artesanal de comunicação cujo objetivo é veicular conteúdos a partir dos quais as experiências subjetivas podem ser transmitidas. [...] As narrativas são uma forma dos seres humanos experienciarem o mundo, indo além da simples descrição de suas vidas, pois ao repensarem suas histórias – as que contam e ouvem – refletem quem são reconstruindo continuamente significações acerca de si.

Para obter essas narrativas, foi enviado um arquivo com perguntas abertas, para que as pessoas pudessem escrever suas histórias abordando as memórias, lembranças do tempo de Curumim, além de relatar as possíveis relações entre as experiências vividas por meio do Programa e a sua vida hoje. Foi solicitado a alguns instrutores do Sesc São Paulo o contato de alguns ex-participantes do Programa, maiores de 18 anos. Participaram oito pessoas, três mulheres e cinco homens, com uma faixa etária compreendida entre 18 e 39 anos, de quatro unidades distintas: Bauru, Catanduva, Consolação e Santo André.

Por fim, ao analisarmos as narrativas autobiográficas, consideramos "[...] como um recorte da parcela do real, sob o efeito da interpretação e da imaginação de um sujeito que é histórico e social, que faz trocas e se

relaciona fornecendo versões do que é dito como realidade. Isso implica assumir os processos de subjetividade como verdadeiros" (PARK; FERNANDES, 2015, p. 237).

Considerando essas narrativas, buscamos referências para entender os significados e sentidos que adultos atribuem a uma experiência de educação não formal na infância, além de pontuar e correlacionar as memórias dos ex-curumins.

É importante afirmar que neste artigo consideramos questões inerentes à memória do entrevistado, sem, com isso, pretender dar fim às possibilidades de outros estudos e interpretações que possam existir.

RESULTADOS

No trabalho realizado com ex-participantes do Programa Curumim, tomamos contato com a riqueza e a complexidade das experiências. Nos relatos dessas pessoas (Anexo), pudemos observar boas recordações carregadas de carinho e orgulho, trazendo visões significativas do tempo vivido na infância, particularmente no Curumim.

Todas as narrativas foram extremamente elogiosas e nostálgicas devido às boas experiências dos tempos de Curumim, o que talvez tenha feito com que os fatores negativos fossem suprimidos ou minimizados.

Nas citações abaixo, os textos foram transcritos exatamente da maneira descrita por cada ex-curumim.

O orgulho em fazer parte, o prazer pela participação, a gratidão e o reconhecimento ao Programa estão presentes em todas as respostas.

"É um imenso prazer falar do Programa Curumim. Tenho inúmeras memórias e chega a ser difícil elencar a mais marcante ou relevante para minha vida hoje. [...] Me orgulho muito desta fase da minha vida."

"O Curumim foi muito importante para a minha vida."

"As lembranças pelas quais vivenciei e as guardo com muito orgulho de ter feito parte desta história que é o Curumim, por retomar parte histórica do Brasil com o nome do Programa em tupi, que refere-se a 'crianças' a partir do momento do entendimento deste significado em uma das primeiras participações do programa, o meu mundo a qual estava inserido ganhou vida e sentido."

"Eu amo o Sesc e o que ele fez eu me tornar. Vou fazer 20 anos, faz oito anos que eu saí e com certeza, o curumim faz parte de mim até hoje. Do que eu me tornei."

Outro aspecto abordado é contato com o novo, o pioneirismo nas aprendizagens, vendo o Curumim como local de novidades e experimentações. A aproximação com as linguagens artísticas e práticas esportivas reforçam uma ampliação de repertório cultural vivenciada por meio dos jogos, oficinas, cursos e passeios.

"Este período que vivi no Curumim foi essencial para abrir minha cabeça. Foi um período muito rico em que tive oportunidade de experimentar muitas coisas [...] Foi uma época muito feliz e acredito que me proporcionou uma vivência à frente de meu tempo."

"Foi um período muito rico em que tive oportunidade de experimentar muitas coisas: pintei, bordei, dancei, cantei, atuei, cozinhei, desenhei, escrevi (desde jornal a roteiro de peça de teatro), pratiquei diversos esportes - até basebol, aprendi sobre história da arte e literatura, voluntariei em instituições filantrópicas, conheci museus, viajei, aprendi a montar uma tomada, a tirar fotografia com uma lata de metal, a fazer meu próprio desenho animado, a cuidar de uma horta, a mexer com marcenaria, a jogar diversos jogos."

"Eu nunca vou me esquecer que meu primeiro debate foi lá."

"No programa sempre fomos inseridos em atividades culturais [...] quadros para pintar, computador e cola quente [...] Foi muito marcante para mim quando gravamos um programa de rádio de uma hora em parceria um a Rádio Unesp."

O vínculo afetivo estabelecido com os instrutores foi amplamente ressaltado, e a referência do exemplo de adulto a ser seguido unido ao papel de incentivador e mediador das descobertas corroboram com a importância do educador para que se vivenciem os princípios e valores do programa. Observamos também que o contato e os laços firmados transcendem o tempo de Curumim e permanecem, muitas vezes, até hoje.

"Tenho a agradecer aos monitores [...] que nos ensinavam tudo isso por meio de seus exemplos."

"Nossos tios são inesquecíveis [...] Uma das instrutoras deles (meus filhos) [...] foi minha tia também, então passou eu e meus 4 filhos pelas mãos e cuidados dela."

"Agradeço imensamente ao [...], instrutor do começo até o final da minha jornada no projeto (que depois se tornou grande amigo, tutor e instrutor novamente, no projeto Tribo Urbana), assim como também agradeço as instrutoras [...] que com certeza são pessoas que até hoje marcam minha vida."

"Nós nos apegamos aos professores (que sentimos falta do todo em que representaram naquele momento de nossas vidas) e a todo programa, hoje, eu os levo para a vida toda da maneira mais singela que o eterno curumim irá levar, foram os primeiros professores a me moldarem, a me instigar, a ser mais curioso e mostrar um caminho onde possamos ser melhor a cada dia."

Encontramos, também, o incentivo para que outras gerações, como filhos e netos, participem do Curumim, mostrando identificação, reconhecimento e confiança no Programa.

"Tenho 4 filhos, [...] Foi muito emocionante ver meus filhos lá, inclusive foi feita uma matéria comigo e minha filha, saiu no livrinho mensal do Sesc, foi muito legal, guardo com muito carinho.[...] quem sabe daqui alguns anos meus netos também terão a mesma oportunidade que tivemos"

*"Espero que num futuro, não distante, meu filho possa ter uma oportunidade parecida com a que tive ju*nto ao Sesc."

O acelerado processo de urbanização, que trouxe o aumento da sensação de insegurança nas cidades e a consequente falta de espaços para o convívio e o brincar, foram apontadas em algumas das respostas. Para os ex-participantes, o Sesc e o Programa Curumim são vistos como locais que acolhem e que transmitem segurança, a sensação de pertencimento e respeito, o que vai ao encontro do que afirma Miranda (2011, p. 4)

> o espaço público foi, por muito tempo, repelido pela própria população por ser considerado espaço de ninguém e não espaço de todos (muito em função de uma falta de política segurança pública), assim, os muitos lugares disponíveis para simplesmente 'estar' no SESC são para suprir também essa carência da estrutura pública [...] a natureza do lazer que o Sesc disponibiliza é voltada para o desenvolvimento humano.

"Tive uma infância difícil na escola pois sofria muito bullying, então o Curumim não era só o meu quintal, por eu morar num prédio. Era meu refúgio."

"Se não fosse esse projeto [...] Eu poderia muito bem ter tomado um rumo totalmente diferente na minha vida. Meu bairro era violento, poderia muito bem ter escolhido um caminho errado."

"O Curumim faz parte da minha história de vida, era minha segunda casa, não via a hora de chegar da escola e ir para o Curumim [...] éramos uma família."

O avanço tecnológico e a facilidade de acesso ao mundo digital também foram questões levantadas nos relatos. O brincar sofreu interferências no espaço público ao longo dos anos, pois a ocupação das ruas por carros e prédios muitas vezes inviabiliza brincadeiras populares. Dessa forma, segundo as narrativas, o Programa valoriza o brincar e a importância da ludicidade na infância.

"Num mundo como hoje, onde a tecnologia está cada vez mais dominando o mundo, é privilégio de poucos poder ter o gosto e o prazer de saber o que é brincar, o que é viver e o verdadeiro sentido da infância antes de crescer."

"O principal, o curumim me ensinou que um jovem em meio a geração do smartphone, tablet e etc, pudesse encontrar um espaço para brincar de pega-pega, jogar futebol entre outras atividades, encontrei um local onde criança aprende e brinca ao mesmo tempo [...] o curumim me ajudou a ser uma criança com a melhor infância que uma criança da minha geração pode ter."

Alguns relatos trouxeram questões inerentes ao convívio com a diversidade, fator que facilita o processo de socialização, promovendo trocas enriquecedoras e transformadoras. Por parte dos instrutores do programa, percebemos um cuidado com a individualidade e ao mesmo tempo o sentimento de pertencimento coletivo.

"Convivi com crianças de diversas classes sociais, com variadas bagagens culturais, com deficiências, com famílias estruturadas e com as sem família, com meninos e meninas, e era como se eu não soubesse que essas diferenças existiam. Éramos todos iguais, todos tratados com respeito e ensinados a respeitar [...] Se hoje está em pauta a discussão de igualdades - de gênero e afins – naquele tempo, todo mundo bordava, mexia com martelo e sabia cooperar."

"Eu aprendi [...] lidar com as diferenças do dia a dia."

"As 'panelinhas' eram continuamente desestimuladas, assim, essa troca era constante."

Os valores e conhecimentos adquiridos das experiências vividas no Programa transcenderam a infância e foram reconhecidos como influências na vida atual.

"Hoje eu sou uma pessoa alegre que consegue conciliar todas as tarefas do trabalho e da casa sabendo as dividir e as realizar sem problemas, que sabe lidar com diferenças, que sabe expor seus ideais e que sabe espalhar seus conhecimentos sempre visando ajudar o próximo."

"Aprendi a ser mais coletivo e menos individualista."

"Através dele [Programa Curumim] desenvolvi minhas habilidades artísticas, que hoje somam expressivamente à minha totalidade."

"Foi uma experiência que me agregou muito hoje, pois eu tive um contato maior com a cultura, conheci muita coisa nova que, hoje em dia, tem me agregado com conhecimento geral, aprendi a trabalhar em equipe."

"Tenho a consciência que se eu não fizesse [parte do Programa] não seria metade da pessoa que um dia poderia me tornar."

"De todos esses conhecimento e experiências, acredito que a herança mais rica que recebi é a humanidade. [...] a riqueza de conteúdo e conhecimento se refletiam na riqueza de humanidade."

"Fez grande parte da formação da minha personalidade. Eu aprendi a respeitar o próximo, lutas por coisas que valiam a pena, ser humana."

A amplitude das experiências vividas é direcionada a uma transformação emocional, pessoal e social. Há um reconhecimento do Programa como uma forma de se tornar uma pessoa melhor, gerar reflexões sobre as próprias atitudes e limitações, promovendo mudanças e autoconhecimento. Os valores aprendidos no Curumim são levados para a vida.

"Fez grande parte da formação da minha personalidade. Eu aprendi a respeitar o próximo, lutar por coisas que valiam a pena, ser humana."

"De todos esses conhecimento e experiências, acredito que a herança mais rica que recebi é a humanidade."

"Ele [Programa Curumim] ensinou a ser uma pessoa melhor daquelas que quando aprende não esquece de ser, que quando se machuca sabe que já vai se curar, daqueles que quando divide sabe que vai ser recompensado. [...] tudo que eu aprendi no projeto, desde escovar os dentes até lidar com as diferenças do dia a dia, serviu para me tornar uma pessoa melhor."

O legado do Curumim para a construção de uma sociedade mais humana e a transformação e formação do ser humano na valorização da infância gerando um novo olhar para o mundo foram questões também levantadas:

"Ainda, existe uma esperança para o nosso mundo e ela está nas crianças [...] A mudança pode ocorrer através de várias maneiras, seja através do esporte, da arte e até mesmo da cultura, mas se não houver algo que lhe instigue e lhe cative. Dificilmente você irá poder se desenvolver em um mundo que está à beira de explodir com suas guerras sem amor."

"Curumins [...], aqueles que estão preparados para as futuras lutas da vida. Ser um curumim [...] é ser a verdadeira criança aquela aprende a dividir, que aprende a se importar com outra pessoa, aquela que aprende a trabalhar em equipe, ser curumim é um aprendizado para vida toda. [...] se não existisse o projeto Curumim, muitas crianças não teriam chances de mostrar ao mundo seu verdadeiro potencial."

No Curumim, as pessoas puderam criar e concretizar ideias, tiveram contato com o novo, com a diversidade, com as linguagens artísticas e práticas esportivas. Por meio da ludicidade, elas entenderam a criança como ser brincante, adotando o espaço como "refúgio", e hoje desejam que essas experiências sejam vividas por outras gerações. Todas as vivências e experimentações foram norteadas pelos educadores, lembrados com grande carinho como "exemplo a ser seguido".

Fica evidente, com todos esses relatos, o impacto positivo deixado pelo Programa Curumim. A experiência educativa proporciona a conquista de valores humanos no que se refere à autoconfiança, à construção de identidade e à sensação de pertencimento, inerentes à formação das crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lermos as narrativas, inserimo-nos nas histórias e deparamo-nos com sentimentos, diversidades e particularidades dos ex-participantes do Programa Curumim. Dessa leitura, emergiram temas que nos dão a dimensão da importância e alcance que um programa de educação não formal pode ter e, nesse caso especificamente, experiências vividas na infância que se consolidaram nas memórias de cada um.

É por meio do brincar que a criança aprende e experimenta o mundo; ela não é apenas consumidora de informações e cultura, mas sim protagonista na formação de seu repertório sociocultural, capaz de agir, questionar e refletir sobre a realidade. Essa construção e troca ao longo dos anos proporcionam legados marcantes na vida adulta, ativos na memória dos participantes do Programa.

O Programa Curumim, ao longo dos seus 30 anos de história, torna-se determinante para a valorização da infância, garantindo o direito ao brincar e à ludicidade, dando oportunidade à diversificação de experiências e

despertando o senso de cidadania, essencial para a formação integral do ser humano.

Inserido nesse contexto, merece destaque o instrutor. Em seu papel de educador, ele cria um vínculo afetivo com as crianças, tornando-se norteador da transformação e ser fundamental para a apropriação dos valores do Programa Curumim por parte dos participantes.

Tanto na espontaneidade da participação quanto no prazer pela prática, características intrínsecas da educação não formal, assumimos a prerrogativa das instituições e dos profissionais que nelas trabalham e, assim como o Sesc, contribuem significativamente no constante processo educativo e no desenvolvimento de pensamentos críticos e inovadores.

Esperamos que este estudo possa ser incipiente no fomento às pesquisas e olhares para programas de educação não formal, principalmente na infância, levando-nos a refletir sobre a importância e legados de projetos como o Curumim.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, M.H.M.B. *Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica*. In: *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n.14, p.79-95, set. 2003.

ABRAMOWICZ, A. A criança, a infância e a sociologia da infância. In: PARK, M.B.; FERNANDES, R. S. (Org.) *Programa Curumim:* Memórias, cotidiano e representações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

BRANDÃO, V.M.A.T. Memória (auto)biográfica como prática de formação. In: *Revista @mbienteeducação,* v.1, n. 1, jan./jul. 2008.

GALANTE, R.C.; GONÇALVES JUNIOR, L. Educação pelo lazer: a perspectiva do Programa Curumim do Sesc Araraquara. In: VI EDUCERE - CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – PUCPR - PRAXIS, 2006, Curitiba. Anais... Curitiba: PUCPR, 2006.

GARCIA, V. A. Educação não-formal: Do histórico ao trabalho local. In: Park, M. B. (Org.) *Formação de educadores:* memórias, patrimônio e meio ambiente. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

_____. Um sobrevoo: o conceito de educação não-formal. In: PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. (org.) *Educação não-formal:* contextos, percursos e sujeitos. Campinas, SP: UNICAMP/CMU; Holambra, SP: Editora Setembro, 2005.

_____. Educação não formal: um mosaico. In: PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. (Org.) *Programa Curumim:* Memórias, cotidiano e representações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GOHN, M.G. *Educação não-formal e cultura política:* impacto sobre o terceiro setor. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas.* Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

_____. *Educação não formal e o educador social.* Atuação no desenvolvimento de projetos sociais. São Paulo: Cortez, 2010.

MIRANDA, D.S. *Sesc-SP: educação permanente, diversão garantida. Revista eca XIV 2_Miolo.indd 81*, n. 2, maio/ago. 2009.

MIRANDA, D. S. Conferência sobre modelo de gestão cultural. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/download/31979_PDCONFERENCIANY2011DOC>. Acesso em: 19 abr. 2017.

MIRANDA, A. C.; FERNANDES, R. S. Educação não formal e a cidade: memórias de infância e perspectivas. *Revista de Ciências da Educação,* v. 02, n. 31, 2014.

MUYLAERT, C. J., et al. Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. *Revista Escola de Enfermagem da USP*, n. 48, 2014.

NOGUEIRA, A. A. Educação Plural. *Revista E*, n. 10, ano 23, 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10819_EDUCACAO+PLURAL>. Acesso em: 19 abr. 2017.

OIENO, M. A.; FERREIRA, H. B. Curumim: Reflexões coletivas sobre um mesmo programa. In: PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. (Org.) *Programa Curumim:* Memórias, cotidiano e representações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. (Org.) *Programa Curumim:* Memórias, cotidiano e representações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

PLANO MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO / SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA – São Paulo: SMC, 2016.

SESC. *Programa integrado de desenvolvimento infantil / PIDI.* São Paulo, Administração Regional no Estado de São Paulo, 1985. Apostila.

SESC. *Realizações 2015*. Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo, Sesc. 2015. p.17, 2016.

SESC. *Aprender e brincar: O que é o Curumim?*. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9676_APRENDER+E+ BRINCAR+O+ QUE+E+O+CURUMIM>. Acesso em: 19 abr. 2017.

SZAJMAN, A. Cultura: oportunidade necessária. In: Mostra Sesc de Artes: Ares & Pensares. São Paulo: SESC 2003.

SZAJMAN, A. Educação que transforma. *Revista E*, n. 10, ano 23, 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10820_EDUCACAO+QUE+TRANSFORMA>. Acesso em: 19 abr. 2017.

TRILLA, J. *La educación fuera de la escuela:* ámbitos *no formales y educación social*. Barcelona: Ariel, 1996.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E TERRITÓRIO: MAPAS AFETIVOS COMO INDICADORES DE HÁBITOS CULTURAIS

Kaian Nóbrega Maryssael Ciasca[1]

RESUMO

O objetivo deste artigo é propor a utilização do conceito de mapas afetivos para qualificar certos indicadores culturais, normalmente quantitativos, a fim de obter diagnósticos mais aprofundados dos hábitos culturais de um recorte da população da cidade de São Paulo. Para isso, é analisada uma experiência de construção desse recurso cartográfico, o Laboratório CEU: Território Novo Mundo, em diálogo com dados de indicadores culturais levantados em pesquisas realizadas nos últimos anos sobre satisfação e bem-estar. Nesta análise, são levados em conta a relação entre a memória e o território, a importância dessa relação na construção da identidade de um indivíduo ou coletivo e processos de legitimação cultural que, normalmente, permeiam essas abordagens. Pretende-se, portanto, debater aqui que a proposição de um mapa afetivo pode atingir camadas de percepção de hábitos culturais de uma população que melhor abordam a complexidade envolvida no diagnóstico desses hábitos, podendo, inclusive, ser utilizado na proposição de políticas públicas.

Palavras-chave: Mapas afetivos. Indicadores culturais. Hábitos culturais. Memória. Identidade.

ABSTRACT

The present article aims to propose a use of the concept of affective maps in order to qualify certain cultural indicators, usually quantitative ones, for a more deepened diagnosis of the cultural habits of a population cut. In order to do so, we analyze the construction of this cartographic resource: the 'CEU Laboratory: New World Territory', in a dialogue with data from cultural indicators previously collected in satisfaction and welfare surveys, carried out in recent years. This analysis takes into account the relationship between memory and territory, this relationship's importance during the construction of the identity of an individual or collective and processes of cultural legitimation that normally permeate these approaches. It is intended, therefore, to discuss here that the proposition

1 Midiálogo 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 Coworking. Contato: kaian.ciasca@gmail.com.

of an affective map can reach layers of perception of cultural habits of a population that better address the complexity involved in the diagnosis of these habits, and may even be used in the proposal of public policies.

Keywords: Affective maps. Cultural indicators. Cultural habits. Memory. Identity.

No momento de planejar uma política pública, um gestor pode lançar mão de diversos dados de diagnóstico que apontam para a realidade social de um país, estado, município ou até bairros específicos. Esses dados podem indicar desde níveis de pobreza e vulnerabilidade social até a quantidade de público que determinado equipamento cultural recebe em um determinado período de tempo. Ou seja, o objetivo dessa abordagem é tentar operacionalizar um conceito abstrato, em termos de números. Assim, dados brutos, após passar por análises, são então considerados indicadores sociais e podem ser utilizados nos momentos de planejamento, implementação e acompanhamento de dada política pública (JANNUZZI, 2001).

Porém, na área da cultura, essas pesquisas são esporádicas e, além disso, diversas vezes, versam sobre assuntos de forma objetiva, mas que, por isso, não atingem camadas de aprofundamento nos hábitos culturais, que podem apresentar um diagnóstico de fato de usos de espaços ou atividades nos tempos livres da população, por exemplo. No mais, certos hábitos podem não ser representados nessas pesquisas devido a processos de legitimação cultural. O objetivo deste trabalho, então, é, lançando mão de pesquisas teóricas, analisar e cruzar dados de indicadores quantitativos já levantados, buscando no conceito de mapas afetivos uma alternativa para levantamento, também de forma qualitativa, de hábitos culturais de certo recorte da população da cidade de São Paulo e, assim, apresentar possibilidades aplicáveis de usos dessas plataformas a fim de aprofundar a abordagem e diagnóstico das práticas culturais de nossa sociedade, principalmente para embasamento no momento de se propor nova ou avaliar determinada política pública de cultura.

INDICADORES SOCIAIS: CONCEITOS

Para toda pesquisa que lida com a ideia de indicadores sociais, é necessária a definição desse termo, seus possíveis usos e, principalmente, os desafios no momento de designar uma nova abordagem de dados estatísticos. Referência no estudo de indicadores, Paulo Jannuzzi (2001, p. 15) apresenta o conceito como uma medida em geral quantitativa utilizada para "traduzir em cifras tangíveis e operacionais várias das dimensões relevantes, específicas e dinâmicas da realidade social". Ou seja, após processo de agregação de valor contextual às estatísticas públicas – que seriam os dados sociais em sua forma bruta – os indicadores quantificam informações que dizem respeito a conceitos sociais abstratos, podendo ser de interesse técnico ou programático, e, dessa forma, tornam-se essenciais para subsidiar a proposição de "planejamento público e formulação de políticas sociais nas diferentes esferas de governo" (JANNUZZI, 2001, p. 15).

Ao apresentar valioso estudo de conceituação dos indicadores, o pesquisador ainda apresenta algumas classificações a serem levadas em conta, além de propriedades desejáveis na construção de um indicador que seja aplicável em seu objetivo de aferir o conceito em questão. É importante, então, incialmente apresentar as diferenças, debatidas por Jannuzzi (2001), entre indicadores objetivos e subjetivos: o primeiro deles é trabalhado como classificação de ocorrências concretas e dados empíricos construídos com base em estatísticas públicas; já o segundo se refere a medidas construídas considerando a análise e reflexão dos indivíduos ou especialistas acerca de aspectos da sociedade. Além dessa classificação, os indicadores objetivos são considerados quantitativos e os subjetivos considerados qualitativos.

Faz-se importante a diferenciação anterior, pois parte da argumentação que será feita se apoia na essencial utilização de indicadores qualitativos quando o tema a ser debatido é a cultura. Debate que introduzo na próxima seção.

INDICADORES QUALITATIVOS E PESQUISAS DE HÁBITOS CULTURAIS

Os indicadores sociais são de fundamental importância nos processos de formulação, implementação e avaliação de políticas públicas (JANNUZZI, 2001). E quando tratamos de políticas para a área cultural, historicamente, a tentativa de definição dos chamados indicadores culturais representam uma resposta a questões sobre como a proposição de políticas nessa área contribuem na melhoria da qualidade de vida da população, bem como para o desenvolvimento econômico sustentável (GHEZZI; CATELLI, 2013, p. 1).

Diversas iniciativas de pesquisa foram realizadas no sentido de suprir a histórica falta de dados na área cultural; dados esses essenciais na análise da evolução das práticas culturais brasileiras. Algumas dessas iniciativas também serão citadas, contextualizadas e utilizadas mais a frente.

Porém, apesar dessas quantificações terem sido fundamentais nas análises que subsidiaram diversas políticas formuladas no país, são necessárias pesquisas qualitativas que fujam da análise exclusivamente econômica e se preocupem mais com dimensões e práticas culturais com um olhar mais atento à sociologia. Dessa forma, elas podem dar conta da complexidade dos hábitos culturais da sociedade brasileira, para os quais números relativos a quantidades de público, por exemplo, não são suficientes. Nesse sentido, Ghezzi e Catelli afirmam:

> Um ponto de vista mais sociológico abordaria, além da questão econômica, outras dimensões fundamentais da vida cultural, como por exemplo, os aspectos simbólicos, estéticos, éticos, sociais e políticos. O ideal seria combinar diferentes modalidades de estudos e abordagens disciplinares, no intuito de dar conta de todas essas dimensões da vida cultural para então informar a formulação de políticas públicas na área de cultura (GHEZZI; CATELLI, 2003, p. 8).

Assim, as autoras também levantam alguns desafios para esses diagnósticos propostos por pesquisas quantitativas de público, a saber: práticas culturais mais amplas do que as atividades tradicionalmente realizadas nos equipamentos culturais; complexidade de usos dos próprios equipamentos culturais citados em uma pesquisa – apenas estar em um desses locais não atesta um uso cultural, por exemplo; diversidade de padrões culturais e, portanto, diversidades de públicos – sendo necessária a inclusão de determinados setores sociais nos campos de pesquisa, além de atenção a dados etnográficos que caracterizem o cotidiano desses públicos; e sistematização na periodicidade das pesquisas, de modo a atestar evoluções nos padrões apresentados (GHEZZI; CATELLI, 2003).

Além disso, é importante apontar que diagnósticos de práticas culturais potencializam a caracterização de demandas e carências de uma parcela da população pesquisada e, consequentemente, são essenciais no processo de formulação e avaliação de políticas públicas, trazendo resultados mais abrangentes e tecnicamente mais bem respaldados. Porém, temos de nos atentar que, devido a diferenças conceituais, indicadores objetivos e subjetivos podem não apontar tendências similares, mesmo que estejam relacionados a uma mesma dimensão social (JANNUZZI, 2001).

HABITUS E LEGITIMAÇÃO CULTURAL

Mas por que são tão importantes pesquisas qualitativas no âmbito dos hábitos culturais da sociedade brasileira? Historicamente as pesquisas sobre o conceito de práticas culturais apresentam as preferências estéticas e dos consumos simbólicos como parte essencial do rito de identificação da vida social (COULANGEON, 2014). Nesse sentido, Coulangeon (2014, p. 19) defende que "a estratificação social das práticas culturais, por sua vez, alimenta um debate recorrente sobre a pertinência das políticas públicas de cultura".

Referência no estudo de práticas culturais, Bourdieu (1980 apud COULANGEON, 2014) define habitus como sendo as características sociais do meio em que um indivíduo vive – como a origem familiar, educação e posição socioeconômica – refletidas pelo conjunto das estruturas de percepção e de ação nos diversos estágios da socialização. Dessa forma, é necessário para esse debate levar em consideração que o conceito de habitus também representa a interiorização de valores e normas sociais, e, sendo assim, é uma dimensão de estudo que pode ser utilizada na análise tanto individual como de um grupo. Já o processo de incorporação subjetiva de estruturas objetivas, reproduzido por meio da rotina, não pertence ao domínio do indivíduo, mas ao de uma classe (GHEZZI; CATELLI, 2013).

Além disso, os hábitos culturais não só são socialmente diferenciados como, historicamente, são socialmente hierarquizados, levando-se em conta que o processo de identificação social compreende tanto práticas de rotina do contexto em que se está inserido, como "aversão" a preferências estéticas relacionadas a outros grupos sociais. Portanto, as práticas culturais de um indivíduo estão intrinsicamente associadas com a posição de uma classe social. Nesse sentido, segundo Coulangeon (2014), diversas formas de "dominação simbólica" ocorrem devido à compreensão de uma hierarquia de gostos e práticas, baseada na interiorização de uma ordem de legitimidade das preferências culturais. O autor ainda defende que, ao debater a proposição de políticas públicas, é necessário identificar os caminhos de uma proposta considerando o fato de que são diferentes as ideias de democratização e democracia cultural. A primeira, ao defender a acessibilidade de certas obras da humanidade ao maior número de indivíduos, pode enfatizar um processo de "arbitrário cultural" ao considerar uma determinada cultura como universal; a segunda – democracia cultural –, focada no desenvolvimento de identidades locais ou regionais das culturas minoritárias e das tradições populares, permite que os indivíduos tenham acesso a condições de cultivar sua capacidade de inventar e de criar, assim como de expressar livremente seus talentos. Ou seja, as pesquisas de hábitos e indicadores podem, dessa forma, demonstrar em que momentos uma ou outra política pode ser interesse de direcionamento, pois, apesar de abordagens diferentes, ambas as ideias (democratização ou democracia cultural), têm um objetivo comum (COULANGEON, 2014).

MAPAS AFETIVOS

Segundo a geógrafa Salate Kosel (2013, p. 66), o objetivo das representações na geografia é "entender os processos que submetem o comportamento humano, tendo como premissa que este é adquirido por experiências, temporal, espacial e social". Essa definição aponta que qualquer representação geográfica que for realizada, como é o caso dos mapas, contém simbologias de padrões sociais e identitários. Porém, a autora defende que, devido à conotação cientificista de "verdade" ou de representação do "real", historicamente os mapas sempre foram utilizados como instrumentos de dominação e manipulação.

Segundo Ana Paula do Val (2013, p. 129), esses elementos de dominação dos considerados mapas oficiais "constituem uma visão de mundo hegemônico e autoritário, realizado pelos jogos das relações de poder e violência do Estado-Capital opressor – mapas do poder e da exclusão". Sendo assim, ao buscar instrumentos de representação que expressem diagnósticos de localização de expressões e hábitos culturais, é necessário levar em consideração os apontamentos anteriores para se fazer um adequado questionamento acerca dos padrões pré-estabelecidos da hierarquia de gostos e práticas culturais, definida anteriormente neste artigo.

Apresenta-se, então, o conceito de mapas afetivos: estes objetivam representar como se revelam determinadas lembranças de algum indivíduo relacionadas a um local, evidenciando seus lugares da memória[2], como pontos que mais marcam uma pessoa na cidade, em seu cotidiano (VETTORASSI, 2014). Dessa forma, conseguimos apontar nessa representação os processos que envolvem a construção identitária dos entrevistados.

Segundo Michael Pollack (1992, p. 201), são constitutivos da nossa memória os acontecimentos vividos, sejam pessoalmente ou "vividos por tabela", ou seja, aqueles vividos por um grupo ao qual uma pessoa se sente pertencer. A memória, então, deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social, de forma que é, em parte, herdada, e não se refere apenas à vida física da pessoa. E, sendo assim, é um fenômeno "construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes".

Ao levar em consideração que o sentimento de identidade, construído ao longo da vida de uma pessoa, é a imagem que ela constrói de si para si, para acreditar na sua própria representação, e também como se apresenta para os outros, para ser percebida da maneira como quer ser percebida, Pollack (1992, p. 2014) conclui que: "a memória é um elemento

2 Utilizo aqui o termo "lugares da memória" como Pollack (1992, p. 202) o utiliza em seu artigo "Memória e Identidade Social", para se referir a "lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico".

constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si".

Nesse sentido, os lugares da memória são pontos de referência que, além de elementos estruturantes da nossa memória individual, também se inserem na memória da coletividade a que pertencemos (VETTORASSI, 2014). Além disso, Kosel (2013, p.64) também ressalta que, ao criar uma representação do mundo, estabelece-se sentidos que "expressam o cultural e o social, produtos de seu entendimento sobre o espaço vivido, percebido, sentido, amado ou rejeitado".

Um exemplo no qual conseguimos perceber a utilização dos conceitos anteriormente apresentados é o projeto "Mapas Afetivos", criado em 2014 pelo Liquid Media Laab: uma narrativa transmídia[3] que, por meio de depoimentos sobre os locais preferidos de alguns habitantes da cidade de São Paulo, conta a história dessas pessoas, com base nesses lugares (MAPAS, 2017). Em algumas das histórias encontradas no site, por exemplo, termos que indicam a posse de espaços considerados públicos são utilizados para referenciar certos lugares como: "ué, cadê a minha calçada?" – ao se referir à mudança da calçada da Paulista –, "meu bairro" ou até "bem ali, na minha 9 de Julho" (MAPAS, 2017). Nesses casos, a utilização desses termos denota menos uma apropriação excludente e individualista dos espaços que o sentimento de pertencimento a eles, demonstrando a construção de lugares simbólicos, onde as lembranças se recriam constantemente e revelam as marcas que mais afetam e afetaram a vida desses entrevistados (VETTORASSI, 2014).

Seguindo na análise desses conceitos, podemos, então, buscar relações entre a memória e a construção de uma identidade individual e coletiva pelos contatos relembrados com territórios citados e, ao cruzar com dados quantitativos de pesquisas, propor a qualificação de algumas abordagens a certos indicadores que apontem para os hábitos culturais desses indivíduos e, consequentemente, de seus coletivos sociais, atingindo camadas de profundidade da análise objetiva dos dados.

CRUZAMENTO DE DADOS E O CASO "LABORATÓRIO CEU: TERRITÓRIO NOVO MUNDO"

A cidade hoje tem papel essencial na forma como nos aproximamos de iniciativas culturais, legitimando a convivência social como um território

3 Conteúdo que se sobressai em mais de uma mídia, ou seja, conteúdo realizado para meios diferentes que se complementam na narrativa (WIKIPEDIA, 2017).

de encontros e trocas, seja em instituições formais, seja em outros espaços legítimos de convívio, como praças e parques, entre outros locais que concentram atividades e manifestações culturais (RIBEIRO, 2014).

Antes de ir aos dados, é interessante salientar que as pesquisas também demonstram que a relação entre o espaço urbano e o uso do tempo livre, apesar de apresentarem padrões claros, não geram uma preocupação política com a "organização espacial que leve em consideração a localização de espaços públicos que permita fruição e produção cultural" (INSTITUTO, 2010, p. 4).

O primeiro dado a ser levado em consideração é o fato de que os parques são os espaços culturais mais frequentados pelos moradores da cidade de São Paulo, sendo citados por 20% das respostas levantadas na pesquisa "Cultura SP: Hábitos culturais dos paulistas"[4] (LEIVA, 2014) – cabe ressaltar que foram respostas espontâneas, sem delimitação prévia das possibilidades. Podemos, então, relacionar o dado anterior com a pesquisa de hábitos culturais "Públicos de Cultura" realizada pelo Sesc[5], em 2013, na qual os parques são espontaneamente citados, por 12% dos entrevistados, como locais em que os moradores e moradoras de São Paulo frequentam nos fins de semana quando querem realizar alguma atividade cultural. Esses espaços se mostram também nessa pesquisa como o local mais frequentado por eles, enquanto que as praças são citadas por apenas 3% dos entrevistados. Em relação aos lugares frequentados em dias de semana, apenas 1% dos entrevistados e entrevistadas cita os parques e não há nenhuma referência às praças. Nos dias de semana, os shoppings centers são os locais mais frequentados por paulistas, citados por 2% dos entrevistados. Porém, é importante atentar para o fato de que 46% dos moradores de São Paulo entrevistados diz não realizar atividades culturais nem durante a semana, nem nos finais de semana, seja por falta de tempo ou oportunidade (SERVIÇO, 2017).

Outro ponto a ser levado em consideração é o nível de satisfação dos moradores da cidade de São Paulo, aferidos pela pesquisa IRBEM[6], quanto ao tempo de espera no ponto de ônibus e o tempo de deslocamento na cidade – notas de avaliação de 4,1 e 3,8, respectivamente, em uma escala de 0 a 10 – o que nos faz perceber a importância da proximidade de espaços

4 A pesquisa foi realizada, com quase oito mil entrevistados, pela JLeiva Cultura & Esporte e Instituto Datafolha em 21 cidades do estado de São Paulo, no ano de 2014 (LEIVA, 2014).

5 A pesquisa, realizada pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) e pela Fundação Perseu Ambramo, foi realizada em survey, com amostragem de 2.400 entrevistas feitas em 139 municípios, divididos em 25 estados do país (SERVIÇO, 2017).

6 Realizada pela Rede Nossa São Paulo, a pesquisa foi feita em forma de consulta pública com mais de 36 mil pessoas, que apontaram o nível de satisfação em relação à cidade de São Paulo no que diz respeito a 25 temas (REDE, 2017).

de atividade cultural no momento da escolha do local a ser frequentado (REDE, 2017).

Parte dos dados de satisfação da população e indicadores sociais já orientam a implementação de certas políticas dependendo das prioridades de um ou outro governante e, por isso, é importante apresentar um exemplo de um processo já encaminhado no qual a realização de um mapa afetivo orientou o planejamento público.

Desde 2002, foram criados na cidade de São Paulo os Centros Educacionais Unificados (CEU), espaços de integração entre os programas educacionais de certa região. A gestão de Fernando Haddad, então, ao planejar a implementação de 20 novas unidades desses equipamentos, ampliou o conceito original e propôs a integração com outros equipamentos públicos de um bairro, ou seja, para além de programas educacionais, configurando os Territórios CEU (GESTÃOURBANASP, 2017b). A proposta compreendia então no diagnóstico das forças e fluxos culturais locais, promovendo a integração deste novo espaço construído com a Rede de Equipamentos Públicos para garantir "acesso seguro da população, especialmente das crianças e adolescentes, ao espaço da cidade, consolidando São Paulo como uma Cidade Educadora" (GESTÃOURBANASP, 2017a).

Também nos é apresentado no site Gestão Urbana SP, da Prefeitura Municipal de São Paulo, o fluxograma do processo de criação de um Território CEU, no qual vemos que, após levantamento de demandas e seleção do terreno em bairros com altos índices de vulnerabilidade social – apontado por indicadores sociais – a proposta se divide entre o desenvolvimento do projeto e a ativação do território, que aconteciam paralelamente e compreendeu: realização de oficinas com os governos locais para apresentação das propostas; oficinas de desenvolvimento das metodologias de diagnóstico e implementação; e as oficinas participativas com os moradores locais para discutir os territórios em que vivem, das quais a oficina piloto foi a "Laboratório CEU: Território Novo Mundo" (GESTÃOURBANASP, 2017a).

A oficina piloto foi realizada, em 2014, pelo coletivo LABMOVEL e pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano (SMDU) em parceria com várias outras secretarias municipais, como a de Educação, de Cultura, de Direitos Humanos e Cidadania, de forma a descobrir e mapear desejos, intenções e expectativas dos moradores da região da Vila Maria e do Novo Mundo quanto à implementação do CEU Novo Mundo (LABMOVEL, 2017). Esses encontros tinham como objetivo, após a escuta dos participantes, estabelecer os itinerários, equipamentos de maior frequência, atividades de preferência, oferta de atividades para o tempo livre e as expectativas em relação ao CEU (LABMOVEL, 2017). A consequência

desses depoimentos, feitos por moradores de várias faixas etárias, foi a realização de um mapa com essas informações, considerado um mapa afetivo por quem o confeccionou[7].

Os pontos assinalados nos mapas mostram os locais indicados como frequentados pelos habitantes da região, separados por faixa etária. Mas, além disso, em vermelho, podemos ver as linhas que determinam o maior fluxo cotidiano dos jovens. Em comparação com o mapa de equipamentos encontrado na plataforma SPCultura[8], a diferença nos apontamentos é muito grande. Enquanto na plataforma colaborativa o raio demarcado que abrange essas regiões mostra 12 equipamentos culturais, difusos pela região, o mapa afetivo mostra uma centralização das atividades em torno do campo da Cometa e do local indicado para a construção do Território CEU Novo Mundo. E não há convergência entre esses equipamentos: nenhum dos já demarcados na plataforma foi citado na construção do mapa pelos moradores e nem esses equipamentos citados estão na plataforma.

Então, de forma prática, esse inventário assinalado no mapa, realizado pelo LABMOVEL, orientou o planejamento dos caminhos de conexão da Rede de Equipamentos, apresentados na Figura 1 em amarelo, que seguem os padrões dos itinerários e da localização dos hábitos culturais dos moradores locais, mais claramente apresentados na Figura 2, que mostra apenas os caminhos indicados pelos jovens da região. E, além disso, foi feito um levantamento de práticas desejadas por esses entrevistados que podem ser utilizadas no momento da instalação do equipamento, para orientar a programação do espaço.

7 O material está disponível em: <http://eduzal.com/maps/ceunovomundo/#15/-23.5193/-46.5770>. Acesso em: 9 de maio de 2017.

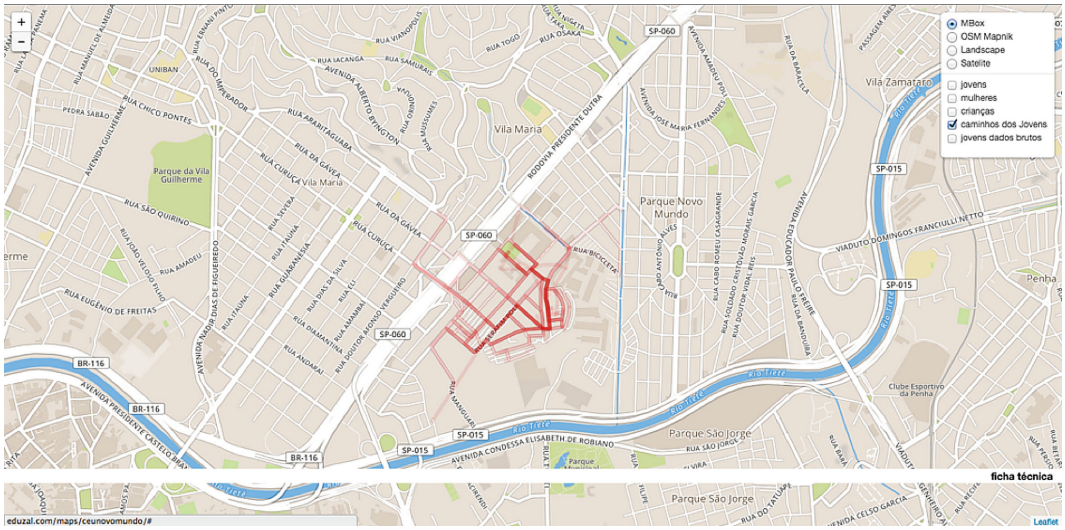
8 O SPCultura é uma plataforma livre, gratuita e colaborativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para mapeamento de equipamentos, agentes, eventos e projetos da cidade, baseada no código da plataforma Mapas Culturais, idealizada pelo Ministério da Cultura. (SÃO PAULO, 2017).

Figura 1 – Diagnóstico para implementação do Território CEU Novo Mundo



Fonte: Território CEU Novo Mundo – GESTÃOURBANASP, 2017.

Figura 2 – Mapeamento dos caminhos que os jovens mais fazem na região



Fonte: Laboratório CEU: Território Novo Mundo – LABMOVEL, 2017.

Essa experiência prática apresenta definitivamente um uso dos mapas afetivos no planejamento de políticas públicas, pois foi determinante para o diagnóstico anterior à construção do projeto o mapeamento das práticas desses moradores a partir da indagação sobre a relação que os mesmos têm com o território de forma ampla, não predeterminada e, principalmente, afetiva, apontando usos reais desses locais.

Ainda, segundo a pesquisa, os moradores da Zona Norte são os que têm que se deslocar mais para usufruir de atividades culturais, o que também aponta a importância de reconhecer os fluxos locais para que não haja a necessidade de grandes deslocamentos nos hábitos culturais já realizados pelos moradores dessa região (LEIVA, 2014).

Diversas outras análises são possíveis nesse cruzamento de dados em relação ao uso de espaços culturais e sua localização, mas, por ora, me detenho a esses cruzamentos iniciais para exemplificar a questão.

DESAFIOS PARA O USO DOS *MAPAS AFETIVOS* COMO INDICADORES CULTURAIS

Analisando a proposta de mapa afetivo aqui apresentada, podemos levantar alguns desafios na utilização desse instrumento como caracterizador de indicadores culturais. Paulo Jannuzzi (2001) sugere algumas propriedades desejáveis para a criação de um indicador social, a saber: relevância social, validade, confiabilidade, cobertura, sensibilidade, especificidade, inteligibilidade de sua construção, comunicabilidade, factibilidade para obtenção, periodicidade na atualização, desagregabilidade e historicidade.

Dessa forma, seria necessário que as entrevistas realizadas com o fim da construção do mapa afetivo tivessem questionamentos muito claros acerca dos locais a serem mapeados – nesse sentido, o projeto Laboratório CEU Novo Mundo foi bastante assertivo. Esse ponto é fundamental para a inteligibilidade da construção de um mapa com essa finalidade, pois é importante que haja transparência metodológica na construção de um indicador (JANNUZZI, 2001).

Quanto à cobertura de um mapa afetivo, novamente é importante destacar a finalidade do uso do mapa no momento de sua construção. Desse fato, podemos ressaltar que a regionalização do uso de equipamentos culturais também está conectada com o sentimento de reconhecimento naqueles que frequentam o mesmo espaço, destacando novamente a relevância das preferências estéticas e hábitos culturais nos ritos de identificação social (COULANGEON, 2014). Por isso, abrangências de diferentes coletivos sociais são sempre necessárias, levando em consideração representações de gênero, raça/cor e classe social, por exemplo.

Por fim, é importante salientar que, no momento de construção desse indicador, cabe a quem estiver analisando o acompanhamento e direcionamento das informações a serem buscadas nas entrevistas verificar a possibilidade de os dados serem comparados e cruzados entre os depoimentos. Por fim, Jannuzzi (2001, p. 30) lembra que o custo e o tempo para obtenção

de um indicador devem ser compatíveis com "as necessidades e usos que se faz do mesmo", ponto a ser levado em consideração, devido a possíveis tempos longos de análises das entrevistas, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência Laboratório CEU: Território Novo Mundo demonstra ser de fato aplicável o uso dos mapas afetivos na construção de indicadores que orientem a construção de políticas públicas de cultura com base no levantamento das práticas culturais de certos grupos de indivíduos. É necessário, na realização desses mapas, atentar-se para alguns fatores importantes quanto à construção de um indicador, como a validade, a confiabilidade, a comunicabilidade dos resultados e a inteligibilidade na sua construção, sendo importante a proposição de um padrão de abordagem que possa ser replicado para ampla utilização desses indicadores, de forma a possibilitar o cruzamento de dados levantados em diferentes regiões.

Porém, é também necessário compreender o objetivo dos dados finais levantados e levar em consideração especificidades locais, caso o mapa a ser construído seja voltado ao diagnóstico de um local delimitado. Para isso, a propriedade de cobertura do indicador deve ser compatível com o local que será atingido com a política pública a ser planejada, pois, como apresentado aqui, indicadores qualitativos devem ser usados em relação com indicadores quantitativos, tendo potencial em abrangências de territórios específicos e de grupos que, por vezes, não são representados em pesquisas mais abrangentes. Não é o ideal, portanto, a substituição de um tipo de pesquisa pela outra.

Além disso, não podemos perder de vista a potência de uma construção colaborativa de mapas como esses, pois o acesso a indicadores sociais é um instrumento para empoderamento da sociedade civil no acompanhamento, controle e direcionamento das atividades do poder público (JANNUZZI, 2001).

Os indicadores apontados na plataforma de acompanhamento das metas do Plano de Cultura às vezes se mostram ineficientes, como o associado à meta 3 do Plano, que prevê a cartografia das expressões culturais realizada em todo o território brasileiro (PLANO, 2017). Nesse caso, os mapas afetivos, por enumerarem hábitos que expressam identidade e historicidade de coletivos ou indivíduos, podem ser eficazes na representação geográfica da diversidade de expressões, difícil de captar com mapas que apenas elencam pontos como equipamentos culturais. Tal representação

é um dos objetivos do Mapas Culturais[9] nacional, o sistema de indicador atual que visa acompanhar o cumprimento da meta.

Por fim, essa pesquisa inicial aponta alguns outros caminhos que podem ser seguidos em pesquisas futuras, por exemplo, para aprofundamento de algumas questões, apresentadas nesta última seção, que possibilitam aproveitar de forma mais efetiva essas iniciativas. Em novas pesquisas também é necessário melhor entendimento da construção de um indicador cultural associado a um mapa afetivo, para que ele possa ser de fato utilizado na proposição de políticas públicas em situações diversas e visando a sua replicabilidade para abrangências coerentes e constantes. Sendo assim, evita-se seguir o padrão de certas pesquisas de indicadores que, perdem o caráter de historicidade e não conseguem acompanhar possíveis mudanças nos hábitos culturais da população brasileira, quando deixam de ser realizadas com periodicidade e, muitas vezes, nem chegam a ser realizadas ao menos uma segunda vez.

REFERÊNCIAS

COULANGEON, Philippe. Sociologia das práticas culturais. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

GESTÃOURBANASP. Territórios CEU. Disponível em: <http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/rede-de-equipamentos/territorios-ceu/>. Acesso em: 9 maio 2017.

GESTÃOURBANASP. Processo. Disponível em: <http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/rede-de-equipamentos/territorios-ceu/processo/>. Acesso em: 9 maio 2017.

GHEZZI, Daniela Ribas; CATELLI, Rosana Elisa. Indicadores quantitativos, pesquisas sobre hábitos culturais, e políticas públicas de cultura. In: IV Seminário Internacional – Políticas Culturais. 16 a 18 de outubro/2013, Setor de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. Sistema de Indicadores de Percepção Social – SIPS: Cultura. Brasília: 2010. 17p.

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.

KOSEL, Salete. Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais. In: Geograficidade, Niterói, v. 3, n. especial, p. 58-70, set./dez., 2013.

LABMOVEL. Laboratório CEU: território Novo Mundo. Disponível em: <https://issuu.com/gdomschke/docs/laborat__rio_ceu-_territ__rio_novo_>. Acesso em: 9 maio 2017.

9 Projeto de mapeamento nacional de iniciativa do Ministério da Cultura. O Mapas Culturais deu origem ao SPCultura.

LEIVA, João (Org.). Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

MAPAS AFETIVOS. Sobre. Disponível em: <http://www.mapasafetivos.com.br/sobre-o-projeto>. Acesso em: 15 abr. 2017.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. Meta 3 – cartografia da diversidade das expressões culturais realizadas em todo o território brasileiro. Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/metas/cartografia-da-diversidade-das-expressoes-3-culturais-em-todo-o-territorio-brasileiro-realizada/>. Acesso em: 10 maio 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 200-212, 1992.

REDE NOSSA SÃO PAULO. Indicadores de Referência do Bem-Estar no Município – IRBEM. Disponível em: <http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/irbem>. Acesso em: 01 maio 2017.

RIBEIRO, Baixo. Cultura urbana: movimento, inovação e convergência. In: LEIVA, João (Org.). Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. SPCultura. Disponível em: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/>. Acesso em: 27 abr. 2017.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Públicos de cultura. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/pesquisa/>. Acesso em: 27 abr. 2017.

VAL, Ana Paula do. Cartografias Afetivas. In: BORDAS, Marie Ange (Ed.). Caderno Sesc_VideoBrasil 09: geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

VETTORASSI, Andréa. Mapas afetivos: recursos metodológicos baseados na história oral e reflexões sobre identidades espaciais e temporais em estudo sociológico. In: História e Cultura, Franca, v. 3, n. 3, p. 155-176, dez. 2014.

WIKIPEDIA. Transmídia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Transm%C3%ADdia>. Acesso em: 9 maio 2017.

ENTREVISTA COM IZABEL MARIA MADEIRA DE LOUREIRO MAIOR[1]

CPF: Você está entre as pioneiras do movimento social das pessoas com deficiência no Brasil. Qual é o seu balanço sobre os avanços resultantes desse percurso histórico e sobre a inserção desse segmento na sociedade brasileira?

Izabel Maior: Gostaria inicialmente de agradecer a oportunidade de expor ideias aos leitores da Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, importante e influente no cenário nacional. Fazer parte do grupo pioneiro tem dois lados: o de ser "cobaia histórica", vivendo todas as agruras da exclusão e invisibilidade e, ao mesmo tempo, o de ter o honroso título afetivo de "jurássica", por atuar desde o início da transformação em curso. O balanço é positivo, ainda que os resultados sejam lentos e incompletos. A grande diferença manifesta-se nos espaços profissionais e sociais que as pessoas com deficiência ocupam atualmente, e elas sabem que poderão ascender mais e em maior número. Trata-se de empoderamento, capacidade de defender seus direitos, enfrentar a discriminação, porque se trata de crime contra a liberdade, igualdade e dignidade, crime contra os direitos humanos. Atualmente existem marcos legais e políticas públicas estabelecidas, mas que precisam de atenção do movimento social organizado até que possam ser garantidas como políticas de Estado. A palavra-chave para a inclusão é "acessibilidade", o direito essencial para o alcance de todos os demais direitos da pessoa com deficiência. Acessibilidade é a grande diferença que nasceu quatro décadas atrás e finalmente ganha força e amplitude. A mudança também pode ser vista como conquista da própria sociedade, que reconhece o valor das diferenças cada vez em maior escala, em diversos ambientes. Desejo mais velocidade em todo esse processo para que eu mesma viva a participação social a que tenho direito.

1 Professora aposentada da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ex-secretária nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. É membro do Conselho Municipal de Defesa dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro e integrante do Conselho Estadual para a Política de Integração da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro. É integrante do Fórum Permanente UFRJ Acessível e Inclusiva. izabelmaior@hotmail.com

CPF: No âmbito das políticas culturais no Brasil, dirigidas às pessoas com deficiência, temos um conjunto significativo de medidas que garantem a acessibilidade cultural. Muitos projetos aprovados pelo Ministério da Cultura (MINC) tiveram que contemplar requisitos de acessibilidade, como o uso da Língua Brasileira de Sinais (Libras), por exemplo. Desde 2014, uma norma estabelece que todos os projetos de produção audiovisual financiados com recursos públicos federais deverão contemplar nos seus orçamentos serviços de legendagem descritiva, audiodescrição e Libras. Esses e outros dispositivos legais têm possibilitado mais acesso aos públicos com deficiência, embora a frequência não seja tão grande frente à demanda real. Quais aspectos influenciam para que esse público ainda seja pequeno?

Izabel Maior: As políticas de inclusão tiveram início nos setores de saúde, reabilitação, educação, assistência social, trabalho, esporte, até finalmente chegarem à cultura e ao turismo. Houve a mudança do modelo biomédico para o modelo social da deficiência, que altera o foco totalmente, antes restrito ao impedimento de cada pessoa e agora voltado a corrigir o despreparo do contexto e eliminar as barreiras de atitude existentes. Portanto, falar em acesso à cultura de forma concreta é reforçar uma acessibilidade que garanta às pessoas com deficiência encontrarem os recursos específicos para seu grau de deficiência; e, volto a enfatizar, prover acessibilidade é dever da sociedade, dos governos, da gestão dos recursos públicos; não é custo, trata-se de investimento nas pessoas. A demanda é sabidamente grande; entretanto, a oferta é pequena e muitas vezes precária e irregular. Não temos qualidade nas legendas, por exemplo, na televisão; existe resistência por parte das produtoras de cinema, como se a presença da legenda ou a janela com intérprete de Libras prejudicassem o valor artístico do produto. Recursos de acessibilidade auxiliam um coletivo grande de pessoas com dificuldade auditiva decorrente da idade, reforçam o entendimento e ensinam a língua portuguesa. Acredito que audiodescrição e Libras ainda precisam de capacitação de profissionais para um mercado em expansão e, por isso, as leis e normas preveem uma fase de implementação gradual dos recursos físicos e comunicacionais de acessibilidade. Qualidade, quantidade, regularidade e divulgação da existência da acessibilidade cultural são os aspectos que influenciam a presença de público.

CPF: Nos últimos anos, uma série de pesquisas tem apontado a violência contra mulheres com deficiência. Quais são as singularidades que as fazem mais vulneráveis que as mulheres em geral, bem como em relação aos homens com deficiência? A situação de violência vivida pelas mulheres com deficiência está ligada em parte às características culturais ou religiosas?

Izabel Maior: Infelizmente, violência no Brasil é um acontecimento epidêmico, totalmente fora do controle dos poderes constituídos. A violência externa afeta mais os homens e a violência doméstica e intrafamiliar recaem sobre as mulheres. Os levantamentos, registros e estudos sobre violência contra as pessoas com deficiência são escassos e não mostram a amplitude das diversas formas de violência praticadas. A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, ONU 2006, dedica um extenso artigo à prevenção da violência e ressalta o recorte de gênero e a necessidade de proteção às mulheres e crianças com deficiência. Em 2009, uma pesquisa de opinião, encomendada pela Secretaria de Direitos Humanos, mostrou a percepção da sociedade no que tange à gravidade da violação dos direitos, entretanto a percepção de violência contra as pessoas com deficiência não era tão evidenciada. O Disque 100 Direitos Humanos incluiu o módulo de denúncias sobre violência contra o segmento das pessoas com deficiência em 2011, e o quantitativo de casos por estado, gênero, tipo de violência, etc. vem crescendo, o que provavelmente demonstra que esse canal passou a ser mais utilizado, tendo sido relatados cerca de dez mil casos em 2016, com predominância de negligência, violência psicológica, física (lesão corporal e maus-tratos) e abuso financeiro (retenção de salários). A Lei Brasileira de Inclusão (Lei nº 13.146/2015) incorporou as medidas de enfrentamento da violência, estabelecendo a notificação compulsória dos casos detectados nas unidades de saúde e seu encaminhamento para autoridade policial, Ministério Público e Conselhos de Direitos da Pessoa com Deficiência. Em São Paulo, em 2013, foi instituído o Programa de Prevenção e Combate à Violência contra a Pessoa com Deficiência e criada a primeira Delegacia de Polícia especializada em pessoas com deficiência, além de capacitação dos agentes de segurança e rede de apoio às vítimas da violência. As mulheres são culturalmente mais vulneráveis devido ao sexismo, machismo e misoginia. Some-se a isso, no caso da deficiência, as situações de dependência econômica, física e psicológica, a restrição ao ambiente doméstico, as dificuldades de comunicação e o descrédito em relação aos seus relatos e denúncias, os quais são colhidos essencialmente por homens. A característica religiosa não me parece ser a origem da violência contra a mulher com ou sem deficiência no Brasil.

CPF: No final da década de 1980, você publicou um livro, fruto de sua tese de mestrado, discutindo a questão da reabilitação sexual. A questão da sexualidade das pessoas com deficiência é um ponto crítico para a construção das imagens sociais e representações que circulam sobre seus corpos. Fale um pouco sobre suas reflexões acerca dessa questão.

Izabel Maior: A busca por conhecimento para abordar as repercussões da deficiência sobre a sexualidade e a função sexual e reprodutiva surgiu com o questionamento de meus companheiros de internação no Centro de Reabilitação da Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação (ABBR) do Rio de Janeiro, pois eles supunham que uma estudante de medicina tivesse as respostas. Pesquisei sobre o assunto em centenas de artigos internacionais, debati-o com equipes de saúde e apliquei-o no atendimento como médica fisiatra até escolhê-lo como tema da minha dissertação de mestrado, cursado na Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tal dissertação foi publicada, em 1988, pela Editora Revinter, com o título *Reabilitação Sexual de Paraplégicos e Tetraplégicos*. O livro aborda questões da mulher e do homem com lesão medular. Na deficiência física, as estruturas e funções do corpo correspondem ao impedimento daquela pessoa. Sua aparência, mobilidade, coordenação e equilíbrio diferem do padrão predominante, ou seja, são evidências e estigmas, geram interpretações preconceituosas e mesmo rejeição. O corpo precisa ser entendido não mais como o "vilão da história" e é preciso ensejar harmonia entre espírito e corpo, formas de expressão dos sentimentos, estética própria e confiança para além dos padrões impostos de beleza. Considero sexualidade uma dimensão complexa, essencial ao crescimento, à autonomia, ao bem-estar e à participação de cada pessoa com deficiência. A questão atualmente é muito melhor encarada e vivida, porque existe espaço para debate, acesso à informação, acompanhamento psicológico e oportunidades de ser uma pessoa ativa e produtiva. A mídia tem retratado a vida de pessoas com deficiência que namoram, casam e têm filhos, reduzindo o antigo tabu.

CPF: Você foi a primeira pessoa com deficiência a comandar a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (2002-2011), da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, antiga Coordenadoria Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência (CORDE). Como foi essa experiência e quais foram seus frutos?

Izabel Maior: A experiência pessoal e o aprendizado foram riquíssimos, assim como a responsabilidade e cobrança que enfrentei devido a mais esse pioneirismo. Aceitei o encargo como consequência natural do ativismo social e da atuação acadêmica e profissional, como médica e gestora governamental. Aproveitei boas iniciativas que acompanhei, da própria CORDE, do Ministério da Saúde e de outras organizações. Com uma equipe pequena alcançamos muito, por exemplo, a aprovação do Decreto da Acessibilidade e do cão-guia; a inserção das questões da pessoa com deficiência em diversas normas gerais; a participação do Brasil na elaboração da Convenção sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência e a ratificação desta como emenda constitucional; a indenização das pessoas atingidas pela hanseníase e isoladas compulsoriamente; entre outros. No âmbito das políticas públicas, coordenamos a Agenda Social de Inclusão (2007-2010), com ações articuladas de oito ministérios e CEF, adesão dos municípios e estados e orçamento de 2,6 bilhões. A Agenda foi a base do plano subsequente. Fizemos as primeiras campanhas com todos os recursos de acessibilidade, o projeto História do Movimento Político das Pessoas com Deficiência no Brasil (livro e documentário) e mais de 40 publicações distribuídas em todo o país. No âmbito da parceria governo e organizações da sociedade civil, apoiamos todos os eventos nacionais de 2003 a 2010, cerca de 150 projetos, quatro encontros nacionais de conselhos e viabilizamos a I e II Conferências Nacionais com o Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (CONADE). Fomentamos a estruturação de órgãos gestores nos estados e municípios, transferindo recursos e propiciando capacitação. Acredito que a transformação da CORDE em Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência foi resultado de muito trabalho e de reconhecimento, por parte do governo federal, da necessidade de elevar e fortalecer a influência da instância de gestão e coordenação política que os direitos das pessoas com deficiência requerem. Sinto-me recompensada ao ver que as conquistas se sustentaram e conferem as condições para muito mais avanços. Esta entrevista é fruto das ideias que defendo e das políticas e programas que implantamos.

(RE)CONHECER O ISLÃ

Emily Fonseca de Souza[1]

Resenha do livro: ROBINSON, Chase F. *Civilização islâmica em trinta biografias:* os primeiros mil anos. Trad. Julia C. Rodrigues. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

O islã é a religião que mais cresce no mundo, ocupando o segundo lugar em número de crentes, perdendo apenas para o cristianismo. Entretanto, na América Latina, a presença dessa religião ainda está longe de refletir os números absolutos de seu crescimento, se comparado a outras regiões do globo. A pouca presença de muçulmanos alimenta na maioria da população uma ideia de islã que flutua entre a figura das odaliscas e sultões alegóricos advindos das *Mil e Uma Noites* e suas adaptações ocidentais no cinema e das imagens do terrorismo extremista que chega pelo jornalismo ocidental.

Nos últimos anos, porém, a adesão do Brasil à Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU) para a Redução dos Casos de Apatridia e a criação de órgãos nacionais como o Comitê Nacional para os refugiados (CONARE), que garante alguns direitos básicos aos refugiados – como documentos e liberdade de movimento no território nacional – facilitou a entrada e o pedido de refúgio no país. Como consequência, o Brasil tem recebido um número expressivo de pedidos de refúgio oriundos dos países do Oriente Médio e África, entre outros, que passam por guerras, repressões políticas, etc. Para além dos traumas dessas vivências, esses novos refugiados trazem consigo uma identidade relativamente nova para o Brasil, a islâmica.

Ainda que o número seja infinitamente menor que os registrados em países da Europa, por exemplo, nas grandes cidades brasileiras a presença desses refugiados tem despertado o interesse por essa cultura árabe e islâmica. Entretanto, o desconhecimento da história dessas sociedades e a desinformação alimentada pela mídia, que homogeneíza o islã na figura da ortodoxia extremista de grupos como o Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL), espalham uma ideologia islamofóbica sem precedentes.

Conhecer as origens, as histórias e as pessoas que construíram o islã seja, talvez, a forma mais eficaz de desmitificar a visão deturpada comumente retratada no Ocidente a respeito da civilização islâmica, e a tradução da obra de Chase Robinson é uma bela contribuição nesse sentido.

Publicado originalmente pela University of California Press, em 2016,

1 Mestre em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pesquisadora em Ciências Humanas e Sociais no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo.

o livro *Civilização islâmica em trinta biografias* traça os primeiros mil anos de história do islã e das sociedades que foram islamizadas ao longo desse período. Chase Robinson é um historiador do islã que, após seu doutorado em Harvard, atuou durante anos lecionando no Departamento de Estudos Orientais da Universidade de Oxford. Hoje, é presidente do Centro de Graduação da Universidade de Nova York, onde foi nomeado professor honorário em História. Tem publicado diversas obras importantes para o estudo das sociedades islâmicas e elas têm se destacado por conseguir alcançar um público para além do círculo acadêmico.

O livro de Chase Robinson é a oportunidade de conhecer as personalidades que construíram as leis, a religião, os saberes e a cultura nos primeiros mil anos de história do islã e tem como um dos principais méritos a distância de uma dicotomia entre bem e mal, sintoma presente em muitas obras que tratam do islã no ocidente. As biografias são apresentadas com todas as suas contradições, o que torna a leitura rica e longe de uma tentativa de vitimização ou demonização de toda uma sociedade.

Civilização islâmica em trinta biografias é baseado no estudo da documentação da longa tradição islâmica de narrar a vida das celebridades dessas sociedades, dos letrados aos santos, dos políticos aos artistas. Entretanto, o autor lamenta ao longo de toda a sua obra a falta de fontes confiáveis que pudessem dar mais informações sobre as personagens retratadas. Isso porque a tradição de transmissão do conhecimento e a distância que separa a vida de algumas dessas personagens do interesse que elas despertaram nos estudiosos é longa, o que pode encobrir tais biografias de mitos e falsas narrativas. Aí está outro mérito do trabalho de Robinson, que leva em conta todas essas camadas ao apresentar seus biografados.

Ainda que dividido em trinta biografias, o livro é na realidade uma narrativa sobre a formação, expansão, crises e consolidação do poder e cultura do islã em seu primeiro milênio. Robinson inicia cada uma das quatro partes em que o livro é divido apresentando um panorama político social dos territórios ocupados pelos governos islâmicos. Essa divisão é cronológica: "Islã e império", que retrata os primeiros dois séculos de formação do islã e consolidação do império, de 600 a 850 d.C; "A comunidade islâmica", que narra as biografias de 850 a 1050 d.C, quando as sociedades islâmicas desenvolvem-se administrativamente para organizar o império criando elites locais que, competindo entre si, estimulariam projetos de conhecimento e alta cultura islâmica, tendo a língua árabe como prerrogativa inicial do desenvolvimento intelectual; "Uma síntese transitória", de 1050 a 1250 d. C, quando o poder do califado está enfraquecido e o poder político está nas mãos de forças militares locais, com as instituições islâmicas ainda preservadas e importantes na consolidação da

unidade subjetiva do islã enquanto comunidade na luta contra as ameaças externas, como as cruzadas; finalmente, "Ruptura e Integração", de 1250 a 1535 d.C, quando o império islâmico vê sua própria existência ameaçada com a invasão Mongol, a destruição de Bagdá e a extinção do califado abássida. Entretanto, novas configurações de poder são estabelecidas com a islamização dos mongóis e a implementação de suas tradições junto a uma cultura islâmica reconhecível, expandindo os domínios do islã para além do Ganges.

Essa escolha em apresentar cronologicamente as biografias pode causar certo desconforto em alguns momentos. As sequências apresentadas fazem muito sentido no percurso narrativo em determinadas partes, como é o caso da primeira, cujos nomes escolhidos pelo autor são personagens que participaram efetivamente do projeto político e religioso em que se constituiria o islã e o seu império, pois "inspiraram, desenharam, vivenciaram e fundamentaram racionalmente" (p. 17) a criação do califado. Logo, ou os nomes se relacionam diretamente, como os quatro primeiros biografados, Mummad, ʻAli, ʻĀ'isha e ʻAbd al-Malik; ou constituem as bases do pensamento político, místico e intelectual do início do islã, como Ibn al-Muqaffaʻ, Rabiʻa al-ʻAdawiyya e al-Mamʻun. Contudo, em outras partes, as biografias pouco dialogam entre si e, ainda que compusessem um perfil dos tipos sociais e políticos que faziam parte da corte e do poder no islã, a substituição de um ou outro nome não faria diferença na compreensão do todo.

Nessa perspectiva, algumas biografias apresentadas podem ser vistas como um disparador temático, apenas. Ibn Muqla (p. 100), por exemplo, é um vizir, escriba e, talvez, o precursor da caligrafia árabe que ao se envolver em casos de enriquecimento ilícito na administração pública tem como punição a mutilação de sua mão. Robinson afirma que não há cópias creditadas a Ibn Muqla, e a sua fala é baseada em inferências feitas com base em outras obras. Que a falta de fontes sobre as personagens escolhidas – ou que fossem minimamente críveis – seja uma lamentação comum do autor ao longo da narrativa, aqui, o que nos parece é que Ibn Muqla é apenas um ponto de partida para que se fale de um tema maior, que é o desenvolvimento da própria caligrafia árabe.

Outra biografia que aparece desconexa do conjunto é a de Abu al-Qasim Ramisht (p. 148), mercador do sudoeste do Irã, que fez fortuna pelo comércio e navegação no porto de Siraf. O autor pouco fala da personagem, que vemos, inclusive, ser apenas uma entre diversas outras que aparecem nos arquivos de uma antiga sinagoga no Cairo antigo, cujos documentos relatam as parcerias e créditos entre os mercadores do período. Robinson dedica-se a apresentar a geografia, as rotas comerciais existentes e os produtos que eram comercializados e retira completamente o foco do retrato

de Abu al-Qasim, transformando sua biografia em algo supérfluo ao conteúdo proposto.

Entre as trinta biografias apresentadas, apenas quatro são sobre mulheres. De fato, é um número baixo, mas que não surpreende se pensarmos no espaço dedicado à mulher no início do islã: à margem do desenvolvimento político e religioso. A mulher organizava o espaço doméstico e é nesse contexto que ela existia, como filha, mãe e esposa. E é nesse sentido que a primeira biografada , ʻĀ'isha, é retratada pelo autor de modo a afastá-la de reinterpretações moldadas por valores de cultura e gênero da modernidade. Ela representa a honra sunita diante das críticas xiitas e ocupa um lugar importante na disputa de narrativas entre as legitimidades do poder e da moral sunitas e xiitas – assim como ʻAli, cujo retrato biográfico também está presente na obra (p. 31).

Em oposição à figura de ʻĀ'isha, somos apresentados à ʻArib (p. 74), escrava que vendia seus serviços de entretenimento para a corte, amante de diversos califas. Vale lembrar que a escravidão àquela época é diferente daquela a qual o negro foi submetido nas Américas. No primeiro contexto, escravidão significava servir as famílias urbanas com recursos advindos das habilidades pessoais, quais sejam, música, canto, poesia, jogos etc. Essa prática permitia, inclusive, a conquista de alto status para os escravos. Esse foi o caso de ʻArib, que graças às suas habilidades intelectuais e musicais conquistou um espaço de prestigio junto à corte. Ela representava os gostos dessa alta cultura das cortes que surgiam ao redor das elites abastadas e, como possuía todos os códigos apreciados por ela, garantiu a sua permanência e influência nesse ambiente. Para Robinson, ela era uma figura pública, que não pertencia a ninguém e gozou de uma liberdade da qual poucos – homens e mulheres – de sua época puderam experimentar, confundindo as categorias sociais de gênero impostas à civilização árabe.

As outras duas mulheres retratadas são Rabiʻa al-ʻAdawiyya (p. 54) e Karima al-Marwaziyya (p. 134): a primeira, asceta que foi apropriada por um discurso posterior do sufi e transformada em santa dessa corrente mística; a segunda, letrada especialista em hadiths. Karima foi referência para o estudo da compilação de al-Bukhari, lecionou em Meca e por meio do próprio hadiths disputou o lugar da mulher na busca de conhecimento. O que é interessante na biografia dessas duas mulheres é que, para assegurar seus espaços nesses ambientes dominados por homens, precisaram abdicar completamente do espaço dedicado à mulher àquela época, isto é, nunca se casaram e não tiveram filhos.

Alguns nomes retratados por Robinson são conhecidos àqueles com alguma familiaridade com o mundo árabe, como o letrado Rumi (p. 188), tido como o poeta mais vendido no mundo anglófono, principalmente entre

aqueles mais sedentos por uma espiritualidade sem igreja e religião. O que o autor faz é tentar desmitificar esse símbolo de universalismo ecumênico que Rumi representa no mundo hodierno.

Outra biografia que nos é apresentada sob um novo olhar é a de al-Ma'mun (p. 60). Conhecido em toda historiografia como o patrono do movimento de tradução que impulsionou o desenvolvimento das ciências – a chamada era de ouro do islã –, o califa abássida é retratado por Robinson de maneira a aprofundar a discussão sobre a complexidade de seu governo, como as condições que o levou ao poder, isto é, uma guerra civil – que o autor identifica como a semente da dissolução do império abássida três gerações posteriores. Robinson aborda ainda uma ortodoxia teológica sobre a criação ou não do Qur'ān, que se instalou no governo de al-Ma'mun e provocou uma das maiores perseguições a juízes, teólogos e pensadores desse tempo.

A maior parte das biografias é dedicada àqueles que formaram o pensamento islâmico nas ciências da natureza, na jurisprudência islâmica, na teologia, história e ciências sociais. A escolha das biografias desses letrados levou em conta tanto a contribuição desses autores para a sociedade islâmica de seus tempos, como al-Tabari (p. 85), historiador e jurista árabe, considerado pela modernidade como um dos maiores acadêmicos do mundo islâmico e cuja maior contribuição jaz na perspectiva da formação de um ideal de comunidade islâmica, isto é, na compreensão do islã enquanto universal. Ainda, de intelectuais islâmicos que foram prestar serviços para governantes além dos territórios islâmicos, como relata a biografia de al-Idrisi (p.153), o célebre cartógrafo, autor do *Livro de Rogério* ou, na tradução árabe*, O prazer daquele que deseja viajar para os confins da terra*. O livro é a primeira obra não religiosa a ser publicada na Europa, encomenda do rei da Sicília, Rogério II, no século XII. Em seu mapa, seguindo seus referenciais e visão de mundo, o Norte está para baixo e a Arábia é o centro. Além de intelectuais que contribuíram para o desenvolvimento mundial das ciências, como Ibn Khaldun (p.220), que desenvolveu em sua obra *Muqadimma* ou *Introdução* (à História) as bases de uma "abordagem prematuramente moderna do estudo da história e da sociedade" (p.221), ficando conhecido como o pai da sociologia. E Ibn Rush (p.168), mais conhecido no mundo ocidental como Averróis, cuja obra naturalizou o pensamento grego para uma visão de mundo monoteísta, contribuindo de forma ímpar para o movimento escolástico da cristandade europeia.

Estes e os outros letrados contemplados por Robinson ao longo de toda a narrativa cumprem uma função muito importante na sua obra. O que o autor pretende é comprovar que, ao contrário do que se pensou e foi dito

por muitos historiadores orientalistas, a civilização islâmica nunca deixou de produzir conhecimento. Ao tratar da história do conhecimento no islã, a historiografia costuma considerar apenas os primeiros séculos de sua formação como ápice da produção intelectual islâmica, isto é, os séculos VIII ao X. Os séculos seguintes são vistos como grande vazio resultante de uma civilização percebida como atrasada e decadente, de onde apenas alguns destacados pensadores poderiam surgir. Essa noção de produção intelectual quase inexistente tem relação direta com a configuração política dessas vastas regiões. Argumentam os orientalistas que a interrupção da produção intelectual se dá quando a autoridade política sai das mãos do califado abássida para as mãos das elites militares locais, nem sempre islâmicas. Na direção oposta a esse pensamento, Robinson afirma que o poder cultural exercido pelo islã sobre essas sociedades conseguiu absorver e redirecionar as dinâmicas político-culturais, possibilitando a continuidade de uma vigorosa produção intelectual islâmica, independente do poder político que dominava os territórios.

Dentre as trinta biografias, algumas delas se destacam por se relacionarem diretamente com temas políticos contemporâneos. Saladino (p.159), Timur (p.212) e Ibn Taymiyya (p.205) foram apropriados e utilizados em discursos nacionalistas e extremistas islâmicos. Saladino, enquanto campeão do *jihad*, foi redescoberto pelas sociedades islâmicas apenas no século XIX – antes disso, era seu antecessor Nur ad-Din que despontava sob tal epíteto na historiografia árabe – e tem sido utilizado desde então como símbolo nacionalista do anticruzado por excelência. Timur, por sua vez, tornou-se recentemente, segundo Robinson (p.215), tema de veneração no Uzbequistão, com homenagens feitas pelo cinema, artes plásticas, moedas comemorativas, entre outras formas de adoração. E Ibn Taymiyya, crítico feroz da ortodoxia legal que havia surgido no decorrer dos séculos, acusava os membros do poder político e religioso de trair o monoteísmo puro do profeta. Para ele a sociedade estava entregue à imoralidade e corrupção, ameaçada pelas crenças culturais de não muçulmanos. Não é estranho perceber que o discurso soa familiar: as ideias deste letrado conservador têm sido utilizadas em muitas falas radicais islâmicas de nosso tempo.

Ao chamar atenção para estes personagens e seus discursos, Robinson não negligencia o contexto histórico em que estavam inseridos, facilitando a compreensão e nos alertando das atuais distorções. Dessa forma, quando extremistas se apropriam de teorias e ideias desses letrados, retirando-as de seu lugar histórico por meio de recortes arbitrários convenientes às suas ideologias, acabam por produzir uma série de idiossincrasias e anacronismos perigosos em busca de legitimação de suas posições de extrema radicalidade. Dentro de seu contexto histórico tais ideias foram refratadas pelo poder, como mostra a vida de aprisionamento e exílio de Ibn

Taymiyya, na medida em que a severidade de sua teologia o colocava em confronto direto com as moderadas elites legais e religiosas. O que resta ao leitor então, é compreender que se as ideias radicais sempre existiram, é preciso levar em conta o panorama histórico em que se formaram e circularam. O *jihad* de ontem não é o mesmo *jihad* de hoje e nem pode ser justificado sob as mesmas égides.

As escolhas narrativas de Robinson buscam apontar para esse multiculturalismo que formou aquilo que conhecemos como a civilização islâmica. A comunidade islâmica é o acúmulo de mil anos de experiências de conquistas e assimilação de novos saberes e culturas de cada território islamizado. As trinta biografias - impossíveis de serem apresentadas uma a uma aqui – são uma ínfima parte de um número inesgotável de retratos interessantes que podem ser retirados do imenso material de pesquisa que o mundo islâmico oferece, mas consegue apresentar a diversidade e criatividade desta civilização no seu primeiro milênio de existência.

A tradução da obra para o português e a sua publicação é de grande importância como contribuição intelectual sobre as discussões e o interesse que as sociedades islâmicas têm despertado nos últimos tempos no Brasil, carente de trabalhos sobre o islã, principalmente sobre seus primeiros anos. O livro é uma oportunidade para o leitor conhecer algumas histórias de vida intelectual, política e religiosa que contribuíram para a caracterização dos primeiros mil anos de história da civilização islâmica. Mesmo o leitor que já possui alguma familiaridade com a história do islã neste primeiro milênio poderá se surpreender com algumas biografias raras de serem apresentadas no contexto acadêmico. Se o leitor compreender a pluralidade e riqueza da civilização islâmica, o quanto somos herdeiros em diversas áreas dos conhecimentos produzidos por ela e conseguir olhar criticamente para as informações que circulam nas grandes mídias, a publicação da obra já terá cumprido um importante papel na sociedade.

HISTÓRIA DA MELANCOLIA

Marcílio França Castro[1]

Eles já sentiam falta – os primeiros escribas. Uma onda sobe por dentro, amarga, e logo toma o peito até a garganta, como um rio seco. Isso se dava sempre que faziam o seu trabalho, quando tinham que registrar alguma coisa na pedra ou no papiro. Século 6 a.C. Andrón, filho de Antífones, fazedor de dedicatórias e epitáfios, transcreve um canto de Homero. Completa um verso, confere a linha, e logo sente um aperto, um mal-estar, como se sua mão roubasse o som natural das palavras. A voz do bardo, a voz que todos se acostumaram a ouvir, desaparece na ponta dos seus dedos, aprisionada pela escrita. Na sua cabeça, reverbera um eco sem vida. Andrón escreve – sente-se como um homicida.

Séculos depois, nos monastérios, o trabalho de Andrón continua. Já tinham trocado o papiro pelo couro, manipulavam o códice; amavam a tinta do lápis-lazúli. Otlo, monge da abadia de Tegernsee, não conhece a Ilíada – copia salmos e um livro de horas, um livro que ele próprio copiou de outro livro, importado de uma biblioteca distante. Otlo passa a tarde concentrado, retido em sua cela, com a pena em punho. Desenha a asa de um anjo, uma tigela de ameixas, uma cabeça de serpente. Penitencia-se, copia mais. Otlo sonha com uma árvore da infância, quer tirar o hábito e andar nu, quem sabe perto do mar. Doem-lhe as pernas, dói-lhe a coluna e o pescoço – sua mão enrijecida parece conter todo o corpo. Na margem da folha, ele deixa um comentário sobre o seu cansaço, e murmura. Murmura palavras estranhas, que parecem vir de uma voz primitiva e distante – palavras que não estão no pergaminho.

Fadiga, distração, vazio. Leonard Wild, tipógrafo em Veneza, imprime 930 exemplares da Bíblia. O ano é 1478, e ele tem uma encomenda. O papel sai do prelo, o próprio Wild ajuda a preparar os cadernos, cada um com cinco folhas, do Gênesis ao Apocalipse. Eis aí a palavra sagrada: duas colunas de tinta preta, uniformes, sem marca, sem assinatura; à mão, apenas as capitulares, pintadas em vermelho. Vendo as letras assim tão retas, tão iguais, Wild sente um arrepio, uma moleza (quinhentos anos antes, Pi Sheng, o primeiro tipógrafo chinês, também teve a sua vertigem: quando submeteu a uma máquina as lições de Confúcio). Wild retira uma folha do prelo, examina o latim, busca um defeito, uma palavra trocada ou repetida. Por um instante, parece que lhe falta alguma coisa, precipita-se, e tem

1 Marcílio França Castro é escritor. Entre os livros que publicou, estão *Histórias naturais* (Companhia das Letras, 2016), finalista do Prêmio Rio de Literatura; e *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse* (7 Letras, 2011), vencedor do Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional. Endereço eletrônico: marciliofc@gmail.com

o desejo de avançar sobre o livro, de enfiar suas mãos nele; quer sujá-lo, amassar suas páginas, arranhá-las com as próprias unhas. Só assim se faz um livro de verdade, ele pensa – com as mãos. O pensamento desaparece – um anjo cinza voa sobre as suas costas.


Zansky

Copiar, ler, copiar. Paris, meados do século 18. Bernard, escondido em um café, lê um tratado roubado, coleciona livros roubados. Lê e rabisca o livro todo, imaginando a caligrafia do autor – sente falta de um manuscrito. São Petersburgo, fim do século 19. Lara, deitada na cama, cheira as páginas de um romance, acha o papel grosso, e o desenho das letras, antiquado. Sente falta de Nádia, que costumava ler para ela antes de dormir. Nova York, meados do século 20. No intervalo da datilografia, Audrey fuma um cigarro, folheia um livro de aventuras, querendo ver as ilustrações – sempre sente falta das ilustrações. Começo do século 21, São Paulo. Alice, na grama do parque, no metrô, na fila do banco, lê um livro de poemas, lê outro livro de poemas. Rabisca os versos que não gosta, escreve outros no lugar. Sente falta de viajar, sente falta de beber. Sente falta dos volumes xerocados que lia nos tempos do colégio – e que sujavam as suas mãos. São Paulo, 2017. Rita, que chega tarde da gráfica, dorme com um livro na cabeceira, um livro de contos que nunca lê. Sente falta de tempo, sente falta de uma biblioteca. Desliga o abajur, tateia no escuro a capa do volume: acalma-a a ideia de que o livro também envelhece.

Em algum lugar, em qualquer lugar, você abre uma tela, lê estas palavras no computador. Você quer saber o que é verdade, o que foi inventado. Você não conhece o autor, você pesquisa um nome, um lugar. Você é curioso, tem pressa, você se agita, você sai da tela. Você lê tão rápido, é cheio de compromissos, você faz várias coisas de uma só vez. Você lê aos saltos pedaços de frase, seus olhos não param, são puro reflexo, você nunca conclui; você copia uma epígrafe, você imprime uma crônica, você escreve mensagens, você gosta das figuras e das fotos que não aparecem aqui. Você abre e fecha a página, você esquece o que leu, um alerta o atrai, um sinal, você já se foi. Você tenta, mas você não consegue, não sente falta de nada. Sem papel, sem tinta, sem punho, sem voz. Você, tal como eu, já não é nada – mal consegue ter um fígado.

NARRATIVAS VISUAIS

Claudio Zakka

Esse ensaio fotográfico de Claudio Zakka compõe o CurtaDoc "Carolina" (2017), produzido pela Segredo Filmes e dirigido por Lilih Curi. O filme (https://vimeo.com/268228181) faz parte do projeto "Tetralogia da Indignação", da mesma diretora, que joga luz sobre a história de quatro mulheres. A protagonista deste ensaio e do CurtaDoc é Carolina Teixeira, que também escreve no dossiê temático desta edição.

Claudio Zakka nasceu em Turim (Itália), formou-se em Publicidade e Design no Istituto Albe Steiner de Torino, trabalhou no Atelier de Design Therese Troika em Paris, entre outros. Desde 2003 mora em Salvador (BA), onde trabalha com fotografia, direção de arte, publicidade e cinema.











Créditos: Claudio Zakka - Ensaio fotográfico integra o CurtaDoc CAROLINA, direção de Lilih Curi (Produção: Segredo Filmes / 2017).